

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

INCIDENCES DE LA RELATION ENTRE LE LIEU D'APPARTENANCE
(HOCHELAGA-MAISONNEUVE) ET LES ACTEURS-PARTICIPANTS DANS LA
RÉALISATION D'UNE CRÉATION THÉÂTRALE MULTIMÉDIA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
ANNE-MARIE GRONDIN

JANVIER 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Je suis arrivée au théâtre par l'apprentissage et la pratique de la danse contemporaine et de la chorégraphie. J'avais pris prétexte de peaufiner l'usage de cette dernière par quelques notions de mise en scène que m'avait données alors Martine Beaulne, lors d'un atelier offert à la maîtrise. La grande envie d'aborder le texte, que ne me permettait pas de faire directement la danse contemporaine, m'a complètement happée : de l'emploi de la mise en scène dans le but d'enrichir la chorégraphie, je suis passé à l'usage de la chorégraphie afin d'entrevoir la mise en scène sous un angle personnel. Enfin, je pouvais aborder le travail du texte.

De ce cours de mise en scène suivi en dilettante, je suis passée à la pratique de la mise en scène et de la création théâtrale en milieu communautaire puis à quelques commandes pour des pièces de répertoire auprès d'amateurs et de pré-professionnels. Ces quelques occasions de travail m'ont permis de rattraper tant bien que mal une lacune accusée dans ma pratique du théâtre. Restait à faire la connaissance de la dramaturgie et des auteurs : c'est ce que me permit la radio où je devins, quelques temps plus tard, chroniqueuse puis réalisatrice d'un magazine d'actualités théâtrales à la radio de CIBL. Ces diverses implications dans le milieu communautaire, mêlées d'une période de réflexion sur l'élaboration d'un projet artistique, m'ont emmené à réfléchir sur la place du théâtre dans la ville, sur sa diffusion et ses potentialités de retissage urbain et social dans la cité. Je me suis retrouvée alors avec sur les bras un très gros projet de création théâtrale : quatre volets d'une quadrilogie témoignant de la réalité immanente de quatre quartiers dans la ville de Montréal, lesquels seraient, par la suite, impliqués dans une tournée générale. L'évident gigantisme de ce concept m'empêchait d'en envisager sa simple réussite dans le cadre de la présente recherche.

C'est alors qu'Anne-Marie Théroux, que j'avais pressenti à ce moment pour être ma directrice de mémoire, me suggéra d'envisager l'ensemble du projet d'origine dans une seule de ses parties et, pressentant chez moi l'envie d'aborder la création théâtrale, me suggéra de planifier une création avec des non-acteurs et de les choisir dans un premier quartier. Je me souviens encore de l'impression de légèreté ressentie à la sortie de son bureau ; je pouvais

"saisir le taureau par les cornes". Je lui suis gré d'avoir décidé de me refuser au programme en enseignement du théâtre puis de m'avoir aidé à préciser mon sujet. Sa disparition aura malheureusement concorde avec la première phase de ce travail.

Par la suite, Alain Fournier m'a été indiqué afin de reprendre la direction de cette recherche et je dois avouer que cette alliance de raison m'a agréablement surprise par le sentiment de sécurité que la solidité de son jugement m'a procuré. Il a su débroussailler les ressorts et tenants de l'intuition de départ et supporter le mode de création choisi. La concision avec laquelle il a cerné l'appui théorique de ce travail de création pour le moins inusité en le dirigeant d'abord vers les notions d'identité culturelle m'a permis de démarrer la rédaction de ce mémoire en toute sûreté. Tout au long du processus, il aura assuré une supervision assez solide à l'orientation de ces écrits afin de me permettre de consulter des spécialistes des disciplines adjacentes à cette recherche en tout discernement.

Je ne peux me réjouir de l'appui théorique de cette recherche sans remercier aussi Michel Parazelli, de l'École de Travail social de l'UQAM, lequel a pris le temps de comprendre le sujet de ce travail concernant l'acteur dans son milieu et de recadrer le tout dans le concept d'espace transitionnel via l'objet transitionnel de D.W.Winnicott, conformément à sa recherche sur la culture des jeunes de la rue. Il aura proposé, en outre, quelques liens nécessaires entre l'acteur-sujet que constitue l'acteur-participant vers la création dans la ville-transit. Merci aussi à Sophie Rioux-Hébert (MA, géographie) de m'avoir dirigé vers ces articles très "pointus", que je n'aurais pu connaître sans elle, sur le nomadisme urbain, le sentiment d'appartenance et la double identité dans la ville-transit. Ces notions essentielles, s'il en est, font comprendre plus précisément les enjeux de l'identité plurielle à *l'heure de la troisième mondialisation marchande*, enjeux qui auront tant d'incidences sur la vie contemporaine en général et sur cette création en particulier. Dans le même souffle, merci aussi à Robert Loisel (MA, création littéraire) de m'avoir dirigé vers Jacques Attali pour comprendre *L'Homme nomade* (2003) qu'est devenu l'*homo sapiens* dans la ville-transit, ainsi que d'avoir si consciencieusement corrigé le présent mémoire.

Toutes ces interrogations sur l'identité et le sentiment d'appartenance ne peuvent nous faire oublier qu'elles sont ici prétexte à la création théâtrale et à sa représentation. C'est ici qu'il me faut souligner l'apport de Richard Fréchette, comédien, lequel a immédiatement répondu à l'appel de remplacer Anne-Marie Théroux pour la supervision à l'emploi des Cycles Repère. Je n'aurais pu espérer un meilleur maître sur cet aspect. Mis à part son expérience et son apport considérable au théâtre de Robert Lepage, sa présence et son attention soutenus tout le long du processus de création auront fait de cette expérience une phase d'apprentissage déterminante.

Enfin, je ne peux terminer cette partie sans souligner la contribution indéniable des comédiens qui se sont aimablement transformés pour la cause en acteurs-participant(e)s. À cause des objectifs de la création, mais aussi par son processus particulier, ils ont façonné la pièce de ce qu'ils étaient. Il leur a fallu révéler leur savoir-faire chez les plus expérimentés, démontrer une tenace volonté d'apprentissage dans le cas des autres. Presque tous auront fait preuve d'une grande disponibilité artistique, donnant en pâture à la création ce qu'ils vivaient et ce qu'ils étaient à ce moment précis, risquant même, pour certains, une mise à nu compromettante. Merci donc à Claude-Michel Bogina, Roxana Bouchard, Manon Cadotte, Marie-Claude Hébert, Nadia Labrecque, Hugo Lévesque et Céline Roy (ma Vivianne de Muynck...) pour tout cela.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	ii
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
DYNAMIQUE IDENTITAIRE ET CRÉATION ARTISTIQUE	
1.1 Concept de création.....	5
1.1.1 Hypothèse de création	5
1.1.2 Intentions de création.....	6
1.1.3 Sources d'inspiration	7
1.1.3.1 Le collectif Farine Orpheline Cherche Ailleurs Meilleur.....	7
1.1.4 Conditions matérielles du processus de création.....	9
1.1.5 Méthodologie d'improvisation.....	10
1.1.6 Lieu de présentation prévu	10
1.2 Sélection du quartier Hochelaga-Maisonneuve.....	11
1.2.1 Description socio-historique	12
1.2.2 Description géographique et architecturale	13
1.2.3 Portrait socio-économique par rapport au Grand Montréal	14
1.2.4 Rapport entre le quartier et l'institution d'accueil.....	15
1.3 Choix du processus de création.....	15
1.3.1 Emploi spécifique des Cycles Repère.....	15
1.3.2 Processus des Cycles Repère.....	16
1.3.3 L'objet-artefact dans les Cycles Repère	17
1.4 Sélection des participant(e)s	18
1.4.1 Terminologie acteurs-participant(e)s	18
1.4.2 Modes et lieux de sélection	19
1.4.3 Critères de sélection.....	20
1.4.4 Ressource sensible préalable du metteur en scène	22

1.4.5	Ressources sensibles des acteurs-participant(e)s.....	22
1.4.5.1	Protocole de recherche.....	22
1.4.5.2	Ressources préalables ayant trait à l'historicité	23
1.4.5.3	Ressource préalable issue du répertoire théâtral	24
1.4.6	Modus de création et protocole des répétitions	24
1.4.7	Fonctions spécifiques du metteur en scène.....	26
CHAPITRE II		
IDENTITÉ CULTURELLE ET ESPACE TRANSITIONNEL		28
2.1	Définitions de l'identité culturelle	28
2.1.1	Définitions étymologiques	28
2.1.2	Définitions anthropologiques du terme identité	30
2.1.3	Définitions anthropologiques du terme culture	31
2.2	Identité culturelle et post-modernité	33
2.2.1	Identité culturelle dans la <i>ville-transit</i>	34
2.2.2	Nomadisme urbain.....	35
2.2.2.1	Hypernomades, infranomades et sédentaires nomades	37
2.2.2.2	La tyrannie du neuf.....	38
2.3	Stratégies identitaires	39
2.3.1	Définitions.....	39
2.3.2	Finalités identitaires.....	41
2.3.2.1	Perspectives diachroniques de l'identité.....	41
2.3.2.2	Stratégies d'appartenance	43
2.3.2.3	Stratégies de spécificité	44
2.3.2.4	Stratégies identitaires des nomades urbains.....	47
2.4	Concept d'espace transitionnel	47
2.4.1	Le concept d'objet transitionnel selon D.W. Winnicott.....	47
2.4.1.1	Conditions préalables de la relation à l'objet transitionnel	48
2.4.1.2	Conditions préalables de la relation à l'espace transitionnel	49
2.4.1.3	Saillance et prégnance dans l'espace transitionnel	50

2.4.2	Effets de l'espace transitionnel sur la construction identitaire.....	51
2.5	Espace transitionnel et culture	52
2.5.1	Identité spatiale	52
2.5.2	Imaginaire spatial et sentiment d'appartenance.....	54
2.5.3	Fonctions de l'identité dans la délimitation du territoire	55
2.5.4	Registre identitaire dans l'action urbaine	56
2.5.5	Mémoire urbaine et projet urbain.....	57
2.6	Le "vouloir de création"	58
2.6.1	Le vif-du-sujet et l'"actepouvoir"	59
2.7	Paramètres des mesures préalables.....	60
2.7.1	Instruments de mesure	60
2.7.2	Paramètres d'incidence.....	60

CHAPITRE III

INCIDENCES DU SENTIMENT D'APPARTENANCE DANS LE PROCESSUS DE CRÉATION.....

3.1	Relations avec l'espace transitionnel	62
3.1.1	Interprétation des résultats du <i>brainstorming</i>	62
3.1.2	Choix des lieux tournés	64
3.1.3	Choix des ressources sensibles.....	67
3.1.4	Rôle et fonctions des technologies employées	67
3.2	Incidences de la double identité réseau/territoire	68
3.2.1	Thèmes abordés et axes de scénarisation.....	68
3.2.2	Rapport entre les lieux des tournages préalables et les lieux du scénario...	70
3.2.3	Liens observables de l'identité dans la const.des personnages	71
3.2.3.1	Portraits des acteurs/personnages et strat. identitaires.....	72
3.2.3.2	Portraits physiologiques et niveaux de langage	74
3.2.4	Profondeur du champ temporel.....	75
3.2.4.1	La ville-musée et l'emploi des statues	75
3.2.4.2	La ville-projective dans le scénario	76

3.3	Analyse des résultats de post-production (questionnaire)	77
3.3.1	Sur le tournage des lieux	77
3.3.2	Sur la collecte des ressources sensibles	79
3.3.3	Sur le processus de création et le visionnement de l'œuvre.....	79
3.3.4	Sur les enjeux du travail théâtral axé vers une prod. artistique.....	81
3.3.5	Sur le sentiment d'appartenance réseau/territoire	82
3.3.6	Sur le rôle spécifique de la technologie	83
3.4	Effets du <i>playing-game</i> dans les espaces transitionnels.....	83
ANNEXE (CHAPITRE IV)		
DESCRIPTION DE LA CRÉATION COLLECTIVE.....		85
4.1	Contexte de création.....	85
4.1.1	Portraits des acteurs-participant(e)s recruté(e)s.....	85
4.2	Déroulement du travail collectif	87
4.2.1	Les ressources (RE).....	87
4.2.2	Les partitions (P).....	88
4.2.2.1	Règles spécifiques des improvisations	89
4.2.2.2	Résultats obtenus des improvisations.....	90
4.2.2.3	Résultats obt. d'après des procédés de scénarisation activants	91
4.2.3	L'évaluation (E) (le choix des trois axes de scénarisation).....	92
4.2.4	La représentation pressentie (RE) et les espaces du spectacle	93
4.3	Déroulement du travail de théâtralisation.....	94
4.3.1	Le synopsis.....	94
4.3.2	Le titre de la pièce : Carnet Urbain #1 (ignis*)	95
4.3.3	Typologie des personnages	95
4.3.4	La représentation scénique et audio-visuelle	101
4.3.5	Le jeu des acteurs.....	103
4.3.6	Le décor et les éclairages.....	103
4.3.7	Les objets scéniques	104
4.3.8	Les costumes.....	104

CONCLUSION	106
APPENDICE A	
CAPTATION D'ARCHIVE ET DÉROULEMENT DE LA REPRÉSENTATION..	110
APPENDICE B	
INSTRUMENT DE MESURE DE POST-PRODUCTION	115
APPENDICE C	
RESSOURCES SENSIBLES (COMPLÉMENT).....	123
APPENDICE D	
PROJET ORIGINAIRE	130
BIBLIOGRAPHIE	133

RÉSUMÉ

L'ensemble de ce mémoire est composé de la description pratique, logistique et théorique d'un projet de création théâtrale appliqué au contexte urbain.

La première partie de ce travail met en place le concept de création artistique pressenti dans le cadre de la dynamique identitaire. Il situe les champs de la création dans un premier secteur : le quartier Hochelaga-Maisonneuve. Y sont exposés l'hypothèse de création, ainsi que les intentions de création qui en découlent, le processus de création choisi (les Cycles Repère), les paramètres et fondements de ce processus de création, la définition, dans le présent contexte d'une terminologie acteurs-participant(es) et les conditions matérielles dans lesquelles la création a eu lieu. À ce titre, y sont indiqués les modes de sélection des acteurs-participant(es) ainsi que les matériaux sensibles prélevés dans le secteur selon le mode de création employé. Finalement, la dernière section de cette entrée en matière expose ce qui, dans le résultat final (la création), sera mesuré afin de vérifier l'exactitude de l'hypothèse de départ ainsi que les paramètres et instruments de mesure préalables développés dans le cadre de la présente recherche.

Le deuxième chapitre met en contexte les intentions de création en exposant les fondements théoriques de l'identité dans la perspective de la culture ainsi que le sentiment d'appartenance dans une définition étymologique et anthropologique. Suivra un exposé des différentes stratégies identitaires employées selon les contextes (ruraux ou urbains, traditionnels ou post-modernes) ainsi que la situation particulière des identités plurielles (nomadisme urbain) dans la ville-transit. Toutes ces notions seront transposées dans le contexte urbain (le quartier Hochelaga-Maisonneuve) par le biais du concept d'espace transitionnel de D.W. Winnicott, lequel procède de la notion d'objet transitionnel. Dans cette section, toute la dualité du terme *identité* ainsi que les différentes notions d'appartenance territoriale ou de réseau qui y sont associables seront remises en contexte à l'intérieur de l'espace transitionnel que constitue le secteur. Y seront également définis les modes de relation à l'espace transitionnel ainsi que les effets dudit espace sur la construction identitaire. Finalement, cette partie sera reliée au prochain chapitre par l'énonciation et la définition des concepts de *vouloir de création* et d'*actepouvoir* de Gérard Mendel, lesquels font lien ici entre l'exposé théorique sur l'identité culturelle et le futur projet de création dans la *ville-transit*.

La troisième partie décrit les incidences du sentiment d'appartenance observées au cours du processus de création et identifiables dans le résultat final. Dans le cadre de la phase d'investigation du processus de création, y seront décrits les différentes pratiques de la relation à l'espace transitionnel : l'énonciation des résultats du *brainstorming*, la description des lieux choisis pour la captation vidéo, le choix des ressources sensibles employées, le rôle spécifique de la technologie employée (la caméra *miniDV*), les liens et rapports entre les lieux de tournage et les lieux du scénario ainsi que les effets de la profondeur de champs temporel de la ville sur l'emploi spécifique des statues comme matériau sensible de départ dans le processus des cycles Repère. Les thèmes abordés et les axes de scénarisation de la pièce *Carnet Urbain #1*, seront examinés sous la loupe des effets de la double identité

réseau/territoire sur la création des personnages ainsi que les effets de leurs stratégies identitaires sur le scénario de l'histoire. La dernière partie de ce chapitre sera consacrée à l'interprétation des résultats du questionnaire de post-production appliqué aux acteurs-participant(e)s sur la double incidence du sentiment d'appartenance dans le processus de création.

En dernier lieu, l'annexe du présent mémoire comprendra toute la description de la création collective incluant le contexte de création, le portrait des acteurs-participant(e)s, le déroulement du travail collectif ainsi que les règles spécifiques d'improvisation et le protocole des répétitions, les résultats obtenus (et les scènes qui en sont issues), les résultats des différentes étapes du processus de création des Cycles Repère (Ressource, Partition, Évaluation et Représentation), une description des différents espaces du spectacle ainsi que tous les aspects scéniques de la création théâtrale obtenue: le synopsis, la scénographie, la typologie des personnages, la représentation scénique et audio-visuelle, le décor et les éclairages, de même que les costumes.

Mots-clés : Création théâtrale, urbanisme, identité, appartenance, Cycles Repère, atelier d'improvisation, multimédia, stratégie identitaire, nomadisme urbain.

INTRODUCTION

Un art, ici la création théâtrale, peut-il rester vivant et recevable sur le plan formel et professionnel tout en campant directement sa pratique au coeur de la population et de son environnement et sans tomber dans les pièges pressentis du *spectacle-réalité* ou même du théâtre communautaire ou d'intervention ? Telle pourrait être la question essentielle qui nous préoccupe ici. Le spectacle peut-il se créer en prenant comme propos d'origine et assise de création le public lui-même dans son milieu d'appartenance (ici les habitants du quartier Hochelaga-Maisonneuve) puis, sur la place publique ou populaire, renverser un tant soit peu l'ordre scène-salle sans tomber dans la disqualification ou la condescendance trop souvent applicable au théâtre amateur (disqualification qui s'apparente fréquemment à la mise au rancart du théâtre d'intervention ou même du théâtre de rue, insidieusement associé aux arts forains et aux arts du cirque) ? La réponse, s'il en est une, ne pourrait être tout simplement donnée sans l'examen des stratégies identitaires employées à l'heure de la pluralité des identités *réseau-territoire* dans la ville-transit¹.

En prenant appui sur la notion d'identités plurielles, nous avons conceptualisé un projet de production théâtrale lequel prend la ville, et particulièrement les quartiers, comme propos et lieux de diffusion. Lors d'une première ébauche², ce projet consistait alors à créer un événement théâtral « souhaitant mettre en articulation la synthèse d'une réflexion sur la pratique du théâtre, le travail social, le rôle de l'urbanisme », tout en aménageant ses bases directement dans quatre quartiers de la ville. On proposait d'y « former des ateliers de travail, () d'y susciter les conditions de la création », afin de donner vie et forme à « différents tableaux d'action, lesquels constitueraient les performances ». Ces tableaux devaient être « le fruit du travail de formation, d'improvisation, de création théâtrale et de diffusion » des comédiens et organisateurs et les prestations qui en résulteraient, « susceptibles de refléter les

¹ Selon le terme employé par Alain Cluzet dans la section 2.2.1 Identité culturelle dans la ville-transit.

² Projet les productions du Parvis conceptualisé en 1998, lors d'une formation spécialisée en pratique artistique.

réalités urbaines et les conditions de vie des jeunes » de ces quartiers pouvant même, le cas échéant, « en constituer un manifeste et un témoignage direct³ ».

Visant à ce moment les groupes communautaires jeunesse⁴ ainsi que l'emploi de jeunes comédiens, le projet devait à l'origine être subdivisé en *quadralogie* (concernant autant de quartiers que de projets en tournée) et produire ultimement quatre créations devant représenter les quartiers ciblés (originellement Hochelaga-Maisonneuve, Centre-Sud, Pointe-Saint-Charles et Plateau Mont-Royal, reconnus alors à Montréal comme étant des quartiers populaires).

Dans le dessein d'une reterritorialisation⁵ possible, des interrogations plus approfondies sur les objectifs sociaux de la présentation publique emmenèrent le projet à « renforcer le sentiment d'appartenance des citoyens à leur quartier, à contribuer à favoriser les échanges entre les voisinages, à développer un intérêt chez les spectateurs pour ce qui se passe ailleurs dans la cité et à prendre la place publique comme réponse possible à l'anonymat des grands centres urbains ». Il devenait alors important de « préciser sur quelle rampe lancer l'œuvre et vers quel auditoire la diriger », de favoriser l'« émergence de la création, laquelle ne pouvait se dégager de l'intention de la rendre la plus accessible possible » et donc, de « quérir de nouveaux lieux de présentation⁶ ». Afin de rencontrer ce dernier objectif, les représentations devaient être présentées dans des lieux de la ville déterminés comme étant des places traditionnelles de spectacle, soient les parcs et les marchés, de même que les parvis d'églises.

Conçu à l'origine pour les maisons de jeunes des quartiers visés, il est apparu essentiel de sortir ce projet de l'ornière du théâtre communautaire, d'élargir le choix des acteurs à l'ensemble de la population du quartier et de viser plutôt les maisons de la culture comme lieux de diffusion. De plus, pour des raisons évidentes, l'ampleur de la recherche s'est limitée à une seule production au lieu des quatre prévues dans le projet d'origine.

³ Voir en appendice D.1: les productions du Parvis (1998) plan de communication.

⁴ Dénomination courante employée alors (1998), dans la région de Montréal, par l'ensemble de ces organismes communautaires.

⁵ Néologisme évoqué à la section 2.2.1 Identité culturelle dans la ville-transit, en tant que stratégie identitaire.

⁶ Voir en appendice D.1: les productions du Parvis (1998) démarche.

Le caractère multimédia de la création s'est ajouté, suite à l'intérêt porté à cet aspect de la théâtralité contemporaine, puisque au moment de l'élaboration du présent projet, nous avions l'intuition que l'emploi de ce médium donnerait sa juste place au quartier visé en favorisant, par son caractère ludique, un contact tangible avec celui-ci. De plus, l'emploi de la caméra avait toutes les chances d'élargir les champs de perception des acteurs aux différentes réalités de leur quartier tout en induisant une attitude d'enquête dans le sens où l'entend Jacques Lecoq dans son ouvrage *Le corps poétique* (1997)⁷.

Notre recherche actuelle se penche donc sur les possibilités offertes à l'acteur de prendre, en cours de création, son milieu comme matériel de travail, en employant la notion d'identité comme outil de création. Dans l'appréhension qu'il a de son quartier, l'acteur ne pourra, dans sa recherche, dans ce corps à corps avec son lieu d'appartenance, passer outre à l'emploi du seul instrument qu'il ait, du seul ciseau qui lui soit disponible : son identité. Ce concept à double finalité (l'identité) sait à la fois le rendre *identique* à l'autre, mais aussi *identifié*, par le fait même qu'il soit lui-même et pas un autre.

Dans le cadre du présent mémoire, il s'agira donc de mettre en place les conditions de la création en prenant le lieu d'appartenance (ici, le quartier Hochelaga-Maisonneuve) comme sujet principal et, par l'emploi des Cycles Repère, de le jumeler au matériau sensible que nous avons choisi. Le mode de création, ainsi que le cadre de travail qui s'y rattache, devra s'appliquer à l'ensemble du processus de théâtralisation afin que celui-ci puisse ultimement démontrer et permettre de commenter les résultats obtenus, par le biais de l'instrument de mesure prévu (le questionnaire de post-production), de l'incidence du sentiment d'appartenance dans la réalisation d'une création théâtrale multimédia.

Avec de tels fondements, une simple description du projet de création ne suffit pas. Aussi puiserons-nous dans les travaux du psychanalyste D.W. Winnicott pour comprendre le rapport à l'espace en tant qu'objet transitionnel (donc, comme lieu d'acculturation) ainsi que

⁷ Jacques Lecoq, *Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, éditions Arles : Actes Sud-Papiers, 1997, p.103.

dans les travaux de quelques sociologues, urbanistes et géographes afin de cerner la pluralité des faisceaux identitaires de la post-modernité ainsi que les stratégies qui s'y rattachent.

CHAPITRE I

DYNAMIQUE IDENTITAIRE ET CRÉATION ARTISTIQUE

Impossible, donc, de parler du *vouloir de création* sans préciser ce que représente le sujet, c'est-à-dire cet incroyable entremêlement de fonctions, de rôles, de « machineries », de processus, dont émerge paradoxalement pour chacun de nous la certitude que « moi c'est moi » et le sentiment d'une unité et d'une identité imperturbables.⁸

1.1 CONCEPT DE CRÉATION

1.1.1 Hypothèse de création

Le sujet du présent mémoire porte sur le rôle de la dynamique identitaire et de l'incidence de la relation entre le lieu d'appartenance (Hochelaga-Maisonneuve) et les acteurs-participant(e)s dans la réalisation d'une création théâtrale multimédia. Dans ce contexte, les notions d'identité énoncées ci-après, mais plus spécifiquement les fonctions ontologiques⁹ et instrumentales¹⁰, seront particulièrement opérantes. Elles devront pouvoir être identifiées et évaluées dans leur apport à l'élaboration de l'œuvre. La question à savoir si le sentiment d'appartenance et l'identité auront une influence sur la nature de la création théâtrale devra être développée :

- en établissant d'abord la définition, dans le présent contexte, du terme acteurs-participant(e)s¹¹ ;

⁸ Gérard Mendel, *Le vouloir de création : autohistoire d'une œuvre* en collaboration avec Roger Dosse, Éditions de l'Aube, 1999, p.119.

⁹ Où l'identité a pour fonction d'autoriser les acteurs sociaux à s'édifier à la lumière du sens qu'ils se donnent à eux-mêmes (Vinsonneau, 1997).

¹⁰ Dans le contexte, les fonctions instrumentales relient l'individu ou le groupe à son environnement par l'intermédiaire de la culture en introduisant des stimuli en provenance de l'environnement même (Vinsonneau, 1997).

¹¹ Ce terme développé en 1.4.1 inclut également le terme *actrices*.

- en identifiant les fondements de ce que sont les facteurs identitaires pouvant influencer, entre autres, sur le choix des matériaux et ressources sensibles ;
- en déterminant ce en quoi ces fondements peuvent, en cours de recherche, engager les ressources trouvées dans le processus de création.

Toutefois, il faut distinguer le présent projet d'une pratique thérapeutique en rapport avec une clientèle spécifique (personnes en difficultés socio-affectives ou handicapées) ou d'un processus de théâtralisation avec des comédiens amateurs. Ce projet dépassera l'exercice de simple créativité pour produire "au-dehors" une création théâtrale réalisée sur des critères établis selon une perspective psychanalytique d'une œuvre d'art¹².

1.1.2 Intentions de création

Issu originellement d'un projet global de création théâtrale s'articulant en autant de volets qu'il engage de quartiers de la ville¹³, l'intention de création, ramenée ici à des dimensions et à un échantillonnage plus modestes, est la réalisation d'une œuvre théâtrale qui puisse témoigner, tel un cliché photographique, d'un aspect d'un quartier déterminé de la ville en interrelation avec les participants. Ceux-ci doivent nécessairement habiter, travailler ou étudier dans ledit quartier. La création, sans prétendre dépeindre le secteur choisi au sens où l'entendraient les visées conventionnelles d'un théâtre social ou communautaire, indique toutefois un moment précis, un aspect particulier des participant(e)s en relation avec leur milieu d'appartenance. Le processus de création doit tenir également compte des aspects conditionnels de leur identification à ce lieu (co-location, résidence temporaire, immigration) et des aléas de leur dynamique identitaire et des différentes stratégies identitaires qu'ils emploieront. Nous aborderons ces notions en 2.3.

¹² Selon les critères de Didier Anzieu : « apporter du nouveau » et en « voir sa valeur tôt ou tard reconnue par un public. » dans Didier Anzieu, *Psychanalyse du génie créateur* coll. Inconscient et Culture, Paris : Dunod, 1974, p.4 et ceux de René Passeron : « production d'un objet singulier, voire d'un prototype () ayant le statut de pseudo-personne () production d'un objet qui compromet son auteur. » dans René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, coll. Poïétique, Paris : Klincksieck, 1989, p.161.

¹³ Voir en appendice D.1 : Les productions du Parvis, 1998 document de présentation du projet d'origine.

Ainsi, ce projet de création doit pouvoir susciter assez d'investissement de la part des interprètes et de l'auteur pour les inciter à transcender une simple action de participation et d'expression artistique en une action d'implication artistique (objectivisation, maturation, responsabilisation) par le biais, entre autres, de l'écriture dramaturgique et dramatique de l'auteur ou du metteur en scène. En effet, l'implication artistique doit compromettre, au sens où René Passeron la définit dans *Pour une philosophie de la création*¹⁴ (1989), toute la personnalité consciente et inconsciente des participants.

De nature multidisciplinaire et davantage identifiable à une démarche photographique, cette œuvre se construira en plusieurs étapes : d'abord par la cueillette d'images dans le secteur pré-déterminé (de façon à créer une banque d'images, de plans de repérage qui puissent éventuellement servir de décor ou de propos à la pièce), par la cueillette de matériaux sensibles¹⁵ (textes littéraires ou de poésie, objets personnels, artefacts récoltés dans le secteur), par le biais d'improvisations dramatiques en studio et finalement, par la scénarisation et la théâtralisation en vue des représentations.

1.1.3 Source d'inspiration

1.1.3.1 Le collectif *Farine Orpheline Cherche Ailleurs Meilleur*

Fondé en 1998, le groupe *Farine Orpheline Cherche Ailleurs Meilleur* se décrit comme un collectif de création expérimentale pluridisciplinaire oeuvrant originellement dans des espaces manufacturiers réaffectés (d'où la genèse de leur nom, inspiré d'un projet dans un entrepôt de farine de la rue Ontario) « pour y mettre en relief la vie avec une action artistique et sociale¹⁶ ». Constitué de praticiens de plusieurs disciplines (photo, vidéo, installation vidéo, sculpture, performance, modélisation infographique, écrits et publications,

¹⁴ René Passeron cite parmi les critères d'une œuvre d'art (voir note 7) les conditions suivantes: « un objet ayant le statut d'une pseudo-personne » et une production « qui compromet son auteur. »

¹⁵ Le terme *matériaux sensibles*, tels que défini dans le contexte des Cycles Repère, désigne ce qui sert à l'amorce d'une improvisation en vue d'une création.

¹⁶ Issu de la page de présentation du groupe sur le site www.farineorpheline.qc.ca.

expérimentation participative en direct), le collectif *Farine Orpheline Cherche Ailleurs Meilleur* se donne comme mandat de créer des projets de création collectifs et communautaires se développant autour du potentiel exploratoire des zones urbaines désaffectées. À cause des multiples actions et divers événements qu'ils programment (expositions multidisciplinaires, parcours urbains au FTA, événement théâtraux), certaines pratiques de ce collectif recoupent les préoccupations du présent projet.

À l'automne 2004, le regroupement *Farine Orpheline Cherche Ailleurs Meilleur* a présenté à l'Écomusée du Fier Monde (bain Mathieu) de la rue Amherst, l'exposition *Partie profonde*¹⁷ consacrée au quartier Centre-Sud. À propos de cet événement, Frédérique Doyon, du journal *Le Devoir*¹⁸, écrit : « les visiteurs déambulent d'un poste d'écoute à une table de lecture, d'un poste de visionnement à un meuble où des objets hétéroclites, récoltés dans des braderies, sont triés dans des tiroirs à compartiments comme des archives : vieilles robes de bébé rappelant la tradition du legs de vêtements de poupon, petite banque d'épargne en métal gravé, *kit* de piquerie, recueils de poésie de Denis Vanier et de Jean Narrache, cabine *télématon*, probablement le clou de l'exposition, devenu une sorte de confessionnal social. » .

Les objectifs ultimes de *Farine Orpheline Cherche Ailleurs Meilleur*, tels qu'exprimés dans la présentation du projet *Utopia* (1999), illustrent bien l'ensemble de la démarche du groupe. Ainsi, le collectif vise à communiquer la dynamique de leur processus de recherche-crédation (ainsi que les valeurs à court et à long terme) en « promouvant l'énergie créative générée par la dynamique collective, la force d'attraction générée par l'expérimentation interdisciplinaire comme nouvelle dynamique hybride (sic), par les impératifs de survie et le potentiel exploratoire relié au recyclage et à la récupération d'objets urbains abandonnés (...) tout cela afin (...) de favoriser le renouvellement de la création comme dynamique nécessaire pour opérer un positionnement face aux milieux de l'art contemporain institutionnalisé¹⁹ » .

¹⁷ Exposition d'arts multimédias laquelle témoignait, à travers les objets de la vie courante récoltés dans des ventes de garage ou dans la rue, de la vie courante et de l'histoire socio-économique du quartier Centre-Sud.

¹⁸ Frédérique Doyon. *Échographie du Centre-Sud*, paru le 8 août 2004 dans le quotidien *Le Devoir*.

¹⁹ Objectifs généraux tels que cités dans le texte de présentation du projet UTOPIA, sur le site www.farineorpheline.qc.ca.

Les collaborateurs du groupe se donnent comme mandat général de chercher et d'identifier des lieux significatifs dans la ville, en « les document(ant), les interprèt(ant), les perform(ant), les ouvr(ant) au public » , de faire du prélèvement, de l'archivage, des cueillettes de vidéo, de son et d'objets, de produire des improvisations préparées en mettant les différentes pratiques de leur membres en commun ; de proposer la ville comme théâtre, le public comme acteur, de « superpose(r) de la fiction sur la réalité comme scénario » ; et finalement, de permettre à chacun des concepteurs de poursuivre sa recherche personnelle en s'inspirant de l'autre et « de se laisser impressionner » (*sic*).

Avec une approche à la fois documentaire et poétique, *Farine Orpheline Cherche Ailleurs Meilleur* explore « l'archéologie du doute, l'histoire du banal, l'architecture du fragment ». Parce qu'elle prend appui directement sur l'idée de la quotidienneté comme une des manifestations de l'identité, cette dernière mention inscrite dans leur texte de présentation rejoint davantage encore les préoccupations du présent projet²⁰.

1.1.4 Conditions matérielles du processus de création

Afin de réaliser le projet tout en suscitant, chez les participant(e)s, une perception nouvelle de leur quartier, plusieurs avantages matériels ont été mis à leur disposition afin de leur permettre la libre cueillette des images dans le secteur qui leur a été dévolu. Devant filmer les plans et les événements qui les touchaient, une caméra vidéo *MiniDV* leur a été réservée ainsi qu'un *monopod*, une cassette *MiniDV* par sous-groupe et des piles de rechange. Un poste de télévision afin de visionner les plans sélectionnés leur a été également disponible.

Lors des sessions d'improvisation, de dramatisation, de scénarisation et de répétition, les locaux du département de théâtre ainsi que ceux du groupe *Les Muses*²¹ ont été mis à profit

²⁰ Surtout en ce qui a trait à la cueillette de matériaux sensibles selon les Cycles Repère expliqués en 1..3..3.

²¹ Organisme communautaire du quartier Hochelaga-Maisonneuve s'occupant de l'insertion des handicapés mentaux par la pratique des arts de la scène.

ainsi qu'une caméra *MiniDV* afin de tourner les improvisations effectuées et d'en faire ultimement la sélection.

Vers la fin du processus, une armoire de production contenant les objets et accessoires nécessaires à la construction et à l'élaboration des scènes a été mise à la disposition du groupe. Finalement, un budget de production, le *Studio-Claude-Gauvreau* (J-2020) ainsi que l'expertise des techniciens et des apprentis-concepteurs (conception visuelle, éclairage, scénographie et costumes) ont été rendus disponibles afin d'assurer la conceptualisation, la mise en spectacle et les représentations. Toutes ces conditions matérielles auront eu comme avantage de renforcer l'intention de départ de sortir la création à venir du réseau des organismes communautaires.

1.1.5 Méthodologie d'improvisation

À cause du caractère exploratoire et aléatoire de la démarche et parce que la structure du processus de création s'établit sur une démarche d'observation, de libre association, de cueillette d'informations, d'objets et d'impressions, il est apparu fondamental d'employer le processus de création qu'offre la méthode des Cycles Repères et ce, afin d'impliquer et de valoriser davantage l'aspect personnel et privé de la vie des participant(e)s, les faisant ainsi se relier plus étroitement à leur identité. Nous aborderons ces notions dans la section 1.3.

1.1.6 Lieu de présentation prévu

Le lieu de présentation prévu est le *Studio-Claude-Gauvreau* (J-2020) de l'*École Supérieure de Théâtre* de l'UQAM (ÉST). En plus d'être un des lieux indiqués et mis à disposition par l'institution pour les productions de maîtrise, cette salle permet, par sa nature multifonctionnelle, une souplesse et une mobilité intéressantes afin de desservir le caractère multimédia de l'œuvre.

De plus, le choix de produire le spectacle dans un lieu spécialisé pour la diffusion (qui, plus est, se trouve situé en dehors du quartier désigné), semblait à ce moment donner toutes les chances au présent projet de création de se démarquer d'une démarche de création théâtrale dite d'intervention habituellement produite et diffusée sur les lieux des principaux protagonistes. Pour reprendre les objectifs de la présentation de recherche (la nécessité de « produire au dehors, de voir sa valeur tôt ou tard reconnue par un public²² » (Anzieu, 1974. p.4), le projet de faire une création théâtrale devait pouvoir susciter assez d'investissement de la part des interprètes et de l'auteur pour inciter à transcender une simple action de participation et d'expression artistique en une action d'implication artistique (objectivisation, maturation, responsabilisation), laquelle incluait la représentation.

Ce préalable, ayant entre autres avantages de voir réalisées les représentations en dehors du quartier Hochelaga-Maisonneuve (d'autant plus que l'UQAM est au centre-ville), a rendu nécessaire la présentation en salle de spectacle conventionnelle comme renforcement du processus de création.

1.2 Sélection du quartier Hochelaga-Maisonneuve

Le choix de ce quartier, parmi tous ceux qu'inclut le Grand Montréal, a été influencé par le fait que nous y œuvrions déjà. Par le fait même, nous en avons développé une acuité et une connaissance sinon achevées, du moins considérables, tout en éprouvant un intérêt certain pour le passé socio-historique de Hochelaga-Maisonneuve ainsi que pour sa richesse architecturale. De plus, la situation sociale de ce quartier se trouvait alors fort représentative des tensions sociales et économiques contemporaines (gentrification, gangs de rues, monoparentalité, etc.).

²² Second critère d'une œuvre d'art et cinquième phase du processus créateur tiré de l'ouvrage Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre: essai psychanalytique sur le travail créateur*, Paris : Gallimard, 1981. p.4.

1.2.1 Description socio-historique

Au milieu du XIX^{ème} siècle, Montréal était alors riche et prospère. Le cordon des industries, d'abord établies près du Canal Lachine, s'est allongé sur les rives du fleuve jusque dans l'Est de Montréal. La voie maritime et le chemin de fer favorisaient la venue d'une main-d'œuvre abondante et l'arrivée des capitaux. Hochelaga-Maisonneuve comptait, dès 1870, plusieurs industries: Watson and Forster (1886), Johnson & Johnson (1909), St-Lawrence Sugar Refining Co, (1887), Dufresne and Locke (1909). Parmi celles-ci, plusieurs figuraient alors au nombre des plus prospères industries du Canada. En 1874, la construction de la filature Victor Hudon, considérée alors comme la plus grosse filature en Amérique, assurait l'expansion de la municipalité d'Hochelaga. La ville atteignait ainsi le cinquième rang des villes industrielles au Canada.

À cette époque, les grandes fortunes, dont celle des frères Dufresne, côtoyaient la misère la plus noire et les inégalités socio-économiques stigmatisaient le quartier. Plus de dix mille ouvriers (du textile, de la chaussure, de l'alimentation et de la construction navale), dont plusieurs femmes et enfants, ne gagnaient qu'un salaire dérisoire pour de longues heures de travail. Après la Première Guerre Mondiale, les marchés immobiliers s'effondrèrent et la ville de Maisonneuve, séparée d'Hochelaga depuis 1883, s'est annexée à Montréal. Le déclin de la ville s'est poursuivi mais connut une légère remontée grâce à la transformation des industries légères en industries de guerre. Bientôt dépassées par la percée technologique des industries de Toronto, les grandes compagnies qui ont fait la gloire du quartier fermèrent l'une après l'autre.

Dans les années 1960, la venue du métro, la percée du pont-tunnel Louis-Hippolyte-Lafontaine, la construction de l'autoroute Ville-Marie et des infrastructures du parc Olympique ont suscité le développement immobilier et favorisé l'éclosion d'un certain dynamisme commercial. Le secteur manufacturier alimentaire (dont les compagnies *Viau* et *Pom*) demeure important mais la création de petites et moyennes entreprises, plus particulièrement dans le milieu tertiaire, ont favorisé depuis une recrudescence économique.

1.2.2 Description géographique et architecturale

En regard à son passé historique, la ville d'Hochelaga-Maisonneuve a été fortement marquée par les inégalités économiques. Hochelaga s'est d'abord développé en fonction de l'activité industrielle (rues jalonnées de maisons d'ouvriers juxtaposées aux secteurs réservés aux maisons cossues des contremaîtres, usines géantes). Le Château Dufresne²³ les surplombant, églises monumentales et logements populaires s'y multiplient.

Fusionnée à la ville de Montréal dès 1883, des notables d'Hochelaga créèrent la ville de Maisonneuve, identifiée plus tard « à la Pittsburgh canadienne, une ville de prestige, aussi surnommée *Les Jardins de Montréal* ²⁴ ». Emportés par des élans philanthropiques, voulant faire de leur nouvelle ville un lieu où industrie et humanisme s'y côtoient, les bourgeois d'alors, en partie représentés par les frères Dufresne²⁵ de la compagnie *Dufresne & Locke* entreprirent dès 1910 la construction d'une série de bâtiments publics constituant aujourd'hui la plus importante partie du patrimoine architectural montréalais. En grande partie inspirés de l'architecture européenne d'alors, ces projets d'embellissement furent grandioses. Situés pour la plupart dans l'axe de la rue Morgân (qu'on voulait alors à l'image des Champs-Élysées), l'Hôtel de ville (1912), le Marché Maisonneuve ainsi que ses sculptures d'Alfred Laliberté (1914), le Poste de Pompiers (1915), le Bain public et le Gymnase (1915) ainsi que le parc Maisonneuve constituèrent des projets d'autant plus ambitieux que leur construction contribua fortement à l'endettement de la ville de Maisonneuve. Le projet de l'édifice de la Poste, tout aussi fastueux que celui du Bain public, sera annulé. Se voyant forcée à l'annexion pour cause de banqueroute, la ville de Maisonneuve ira rejoindre Hochelaga dans le Grand Montréal.

²³ Alors propriété des frères Octave et Marius Dufresne, riches propriétaires d'une compagnie de fabrication de chaussures.

²⁴ Issu de l'article *Passeport pour Hochelaga-Maisonneuve*, sur le site de la CDEST, www.cdest.qc.ca.

²⁵ Dans son roman, l'auteur Pauline Gill fait dire à ses protagonistes, les frères Oscar et Marius Dufresne, à propos de la planification urbaine de la ville de Maisonneuve : « Nos mots d'ordre devraient être désormais : beauté, prospérité et grandeur, suggère Marius () La beauté sera toujours un meilleur investissement que n'importe quelle autre valeur. () Bien avant nous, les Européens ont compris que, pour assurer la prospérité et la rayonnement d'un pays, il faut offrir à la population des villes saines adaptées à ses besoins et qu'un bon agencement de beaux immeubles et de monuments constitue une réussite. » *Les fils de la Cordonnière*, p.99.

À la fin des années '60, avec la planification des autoroutes sur le territoire du Grand Montréal, Hochelaga-Maisonneuve verra son territoire lacéré par la démolition de près de 1200 logements. Ces démolitions seront évidemment exécutées sans considération pour les populations résidentes²⁶. Les statistiques socio-économiques ci-après sont particulièrement éclairantes en ce qui concerne le développement urbain actuel de ce quartier.

1.2.3 Portrait socio-économique par rapport au Grand Montréal

Selon le rapport du Conseil pour le Développement local et communautaire de Hochelaga-Maisonneuve²⁷, ce quartier est constitué à plus de 90% de francophones, ce qui en fait le premier quartier à Montréal en ce qui a trait à la densité de population d'expression française. Constitué à plus de 50% de familles monoparentales (contre 32% pour l'ensemble de la ville de Montréal), une majorité des ménages privés (54%) sont considérés à faible revenu (revenu moyen de 19,087.00) contre 39% par rapport à Montréal-Centre (revenu moyen de 25,530.00). On y retrouve donc une grande proportion (36%) de citoyens vivant de la sécurité du revenu par rapport à 15% seulement dans Montréal-Centre. Cet état de fait parachève aussi un portrait défavorable du quartier en ce qui a trait au niveau de scolarité. On retrouve dans Hochelaga-Maisonneuve 27% des citoyens ayant moins de neuf années de scolarité par rapport à 20% pour Montréal-Centre.

En 2005, l'espérance de vie à la naissance dans Hochelaga-Maisonneuve atteint une moyenne de 72,1 ans par rapport à 78,3 pour Montréal-Centre. Fait plus impressionnant encore, le taux de mortalité y est de 50% plus élevé que dans Montréal-Centre.

²⁶ Source : site de la CDEST (Corporation de Développement de l'Est)
www.cdest.qc.ca/historique.htm.

²⁷ *ibid.*

1.2.4 Rapport entre le quartier et l'institution d'accueil

Situés dans le centre-ville (donc sensiblement éloignés du secteur concerné), les locaux de répétitions et de production, ainsi que la salle de représentation, pourraient être l'occasion, pour les acteurs-participant(e)s, d'objectiver davantage la démarche de création, de la soustraire à la tentation d'en faire une action de participation et d'expression artistique destinée à un public de sympathisants tout en renforçant la comparaison entre les deux quartiers.

Dans le cadre du présent contexte de création, l'institution d'accueil (ainsi que toutes ses infrastructures) deviendrait l'occasion de produire *au-dehors*²⁸, de détacher davantage le processus de création de considérations trop émotives afin de l'inscrire plus sûrement dans la perspective psychanalytique d'une œuvre d'art.

1.3 Choix du processus de création

1.3.1 Emploi spécifique des Cycles Repère

Irène Roy écrit dans *Le Théâtre Repère*²⁹ (1993) « jouer répond à des fins biologiques participantes de l'évolution humaine, tout en servant de terreau propice à l'éclosion des cultures ». Ce premier fondement de l'application des Cycles Repère pourrait servir de coup d'envoi pour justifier, dans la présente recherche, la création théâtrale comme possible stratégie identitaire dans le but d'une appropriation de l'espace ludique transitionnel.

« C'est le vécu qui sert de filtre à la création théâtrale » (Roy, 1993, p.8), écrit Jacques Lessard dans *Le Théâtre Repère*. Par l'emploi des ressources sensibles recueillies comme

²⁸ Selon les critères psychanalytiques d'une œuvre d'art tels que formulés par Didier Anzieu (voir note 7).

²⁹ Irène Roy, *Le théâtre repère : du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval. Série Études. Québec, Nuit blanche. 1993. p.19.

base de travail, l'usage des Cycles Repère favorise l'émergence d'un lent processus de création accordant Cycles et correspondances jaillissant entre l'univers théâtral et l'imaginaire quotidien. Travaillant à partir des émotions (au lieu des idées, comme il est d'usage dans un théâtre à texte), « l'artiste édifie non pas des théories, mais sa vision personnelle du monde. » (Roy, 1993. p.21).

La notion de jeu³⁰ constitue davantage une justification irrévocable de l'emploi des Cycles Repère dans la présente recherche. « Faisant appel à une logique associative différente des habitudes théâtrales acquises antérieurement », les Cycles Repère ont toutes les caractéristiques d'un jeu qui, à l'aide de règles créatrices, part d'observations précises et « s'organise selon les mouvements de la pensée sauvage ». Donnant à l'acteur autant qu'au spectateur le plaisir de satisfaire son instinct ludique, « le jeu devient facteur de vie culturelle » (Roy, 1993. p. 20). En tant que possibilité d'offrir l'illusion d'une réorganisation du monde, « d'une mise en interrelation des connaissances humaines depuis les débuts de l'humanité » (le temps d'une performance, d'une représentation) l'emploi des Cycles Repère, à notre avis, soutiendrait davantage le jeu comme stratégie identitaire qu'une simple participation à un spectacle formel.

1.3.2 Processus des Cycles Repère

Par l'emploi des Cycles Repère, l'acteur construit son propos à partir d'éléments concrets pouvant susciter une émotion et non à partir d'idées. Mentionné comme un acronyme, le mot Repère faisant référence au fonctionnement du processus de création est défini ainsi dans l'article de Philippe Soldevilla (revue JEU no.52) *Les cycles Repère, une méthode: de l'architecture au théâtre*: le RE fait référence à la ressource sensible constituée de tout objet perceptible par les sens et susceptible de servir de *déclencheur* à l'émotion suscitant l'action ; le P renvoie à la partition créée afin d'activer cette ressource (cette partition sera dictée en tenant compte de certains critères : nombre de participants, durée de l'improvisation, temps de réflexion, consigne spécifique à l'emploi de la REsource formant le modus) ; le E fait

³⁰ Renvoyant au *Play*, tel que cité en 2.4.1 sur le concept d'espace transitionnel.

référence à l'évaluation de la Partition d'après les résultats obtenus (ce qui souvent entraîne la reprise de précédentes étapes), puis le Re indique la représentation des résultats, l'étape finale du développement.

Une fois le mouvement entamé, toutes ces étapes énumérées dans l'ordre seront interchangeable afin d'instaurer un processus en spirale. Procédant de la suite de base RE-P-E-Re, le processus peut fonctionner de façon croisée RE-E-P-Re pour passer la plupart du temps par de nombreux Cycles (par exemple RE-P-E-RE-E-RE-P-E-Re)³¹ avant d'obtenir un résultat satisfaisant. Elles se poursuivent ainsi au gré du metteur en scène, permettant ultimement l'emploi de la Représentation finale comme nouvelle REsource³².

1.3.3 L'objet-artefact³³ dans les Cycles Repère

Robert Halprin³⁴, instigateur des Cycles Repère écrit : « Quand vous choisissez un matériau comme ressource pour créer, il faut que vous ayez une relation avec lui. Il faut qu'il vous touche, parce que s'il ne vous touche pas, vous n'en ferez pas grand-chose. » (Roy, 1993. p.30). Dans le cadre de la présente recherche, les objets (l'artefact, le fragment...) trouvés et reconnus par les acteurs comme ressources sensibles, deviennent les principaux signes discursifs. Ces ressources (dont le choix, dans la présente recherche, peut être influencé par les nombreuses dynamiques socio-économiques du quartier visé) se régénèrent constamment par de nouvelles règles d'assemblage des unités « en particularisant un message artistique d'une portée sémantique nouvelle. (...) Les co-créateurs trouve(nt) des réponses, associe(nt) les idées et les images, réagisse(nt) aux situations en correspondance avec (leurs) convictions

³¹ Suite issue de l'article de Philippe Soldevilla. *Les Cycles Repère, une méthode : de l'architecture au théâtre. Entretien avec Jacques Lessard*, revue Jeu no. 52. p.31.

³² C'est le cas de plusieurs spectacles de Robert Lepage, lesquels ont connu beaucoup de versions au cours des différentes tournées et reprises.

³³ La notion d'objet ici ajouté à la définition du terme *artefact* dans le Petit Larousse (1993) : *phénomène d'origine artificielle ou accidentelle, rencontré au cours d'une observation ou d'une expérience*.

³⁴ Robert Halprin, créateur de *RSVP cycles* à l'origine du processus des cycles Repère.

et (leurs) objectifs artistiques » ³⁵ (Roy, 1993. p.38). Dans un processus en spirale, ces rituels de transposition et de transformation des unités fondamentales (ici les objets-artefacts) favorisent ultimement la fonction poétique. Toutes ces opérations forcent à définir, au cœur de la présente recherche, la place spécifique de l'acteur dans le cadre de ce processus.

1.4 Sélection des participant(e)s

1.4.1 Terminologie acteurs-participant(e)s

L'emploi des Cycles Repère force à questionner la place de l'acteur dans ce mode de travail. « Invité à participer à l'ensemble de la mise en scène, il peut économiser, retenir une partie de son émotion, compter sur le contenu formel pour aller toucher le spectateur » (Roy, 1993. p.53) Dans un tel contexte, la convention ludique exige la participation des acteurs à « la transformation des lieux, à la manipulation des objets, au réaménagement de l'espace et à la création des atmosphères scéniques ». Les personnes recrutées ont donc la double fonction de constituer une banque de ressources sensibles à la base de la recherche dramaturgique en effectuant une investigation dans leur quartier et de participer à la période d'exploration à partir de ces ressources en tant qu'improvisateurs (et sujets) ainsi qu'aux représentations en tant qu'interprètes (et matériau). Tout au long de la représentation, le comédien doit intégrer ces actions à l'ensemble de sa performance, participant ainsi à en faire un spectacle vivant. « La rencontre des corps, des objets, du son, de la lumière forme un tout à l'intérieur du spectacle » (Roy, 1993, p.56).

Dans le cadre de la présente recherche, les acteurs doivent pouvoir influencer la création de la façon suivante :

³⁵ Robert Lepage affirme, dans le présent article, s'exprimer dans un style qui rejoint sa compréhension de la vie et croire au hasard comme force organisatrice de la partition.

- en parcourant, dans un premier temps, les secteurs qui leur auront été dévolus pour filmer sur *MiniDV* les plans qui les auront touchés (ce qui aura des conséquences directes sur la conception visuelle et ultimement sur les décors) ;
- en faisant la recherche de matériaux sensibles (extraits de texte, objets personnels, artefacts) susceptibles, en amalgame avec le matériau sensible de l'initiateur du projet, de créer le propos des trois axes de la scénarisation ;
- en créant eux-mêmes le propos des scènes (et les liens entre les scènes) par le biais de l'improvisation.

Lors de la scénarisation, le matériel obtenu au cours des improvisations est distribué sous forme de canevas de situations. Le comédien doit donc se fier à sa mémoire et, réutilisant souvent les mêmes mots au cours des répétitions, peut les fixer lui-même sur papier, se chargeant ainsi d'écrire le texte complet de la scène, s'il le désire, lorsque celle-ci semble suffisamment structurée. Dans un tel contexte, la structure fluctuante du spectacle n'est fixée qu'à la fin des répétitions avec l'assentiment du metteur en scène, lequel assure un nouveau partage des tâches, devenant par le fait même un sujet de l'écriture scénique.

À cause de tous ces aspects particuliers en ce qui a trait aux fonctions de co-concepteurs dramaturgiques et d'interprètes, le terme d'*acteur-participant(e)s* semble plus approprié, vu les fonctions susceptibles d'influer sur des aspects importants de la création, que celui de simple acteur ou même d'improvisateur.

1.4.2 Modes et lieux de sélection

L'objectif était de constituer un groupe d'acteurs-participant(e)s résidant, travaillant ou étudiant dans le quartier. En premier lieu, beaucoup d'organismes communautaires (*Le Chic Resto-Pop*, *La Marie Debout*, le *Pavillon d'Éducation Communautaire*) ont été visités et des annonces dans les journaux de quartier ont également été placées. Quelques rencontres furent planifiées lors d'une réunion de la table de concertation Jeunesse du quartier Hochelaga-

Maisonneuve³⁶. Des exposés du projet ont aussi été faits auprès de la clientèle des quelques organismes voués à l'insertion des jeunes par les arts de la scène et du cinéma (*La Réplique*, *Les Muses*, le *Café Graffiti*). Le principal organisateur d'activités théâtrales du quartier (CCSE-Maisonneuve) a aussi été contacté afin de pouvoir approcher les participant(e)s manifestant un intérêt pour le théâtre de création. Finalement, après quelques visites planifiées auprès des ligues d'improvisations du quartier et le placardage d'affiches sur les babillards des écoles de théâtre, une annonce a été placée dans le journal *VOIR*³⁷.

Le simple emploi d'une annonce dans un journal culturel métropolitain (relevant davantage des médias *underground* que de la presse conventionnelle ou des journaux de quartier) a permis de recruter les acteurs-participant(e)s les plus intéressés et les plus aptes à comprendre la démarche globale du projet, son caractère expérimental et son procédé novateur.

Dans le cadre de la présente recherche, le journal *VOIR*, par sa large diffusion et son caractère métropolitain, a semblé davantage adapté à la sensibilité des futurs participant(e)s se révélant, pour l'occasion, le meilleur lien (puisque l'impossibilité de former une équipe par les ressources communautaires habituelles paraissait ici un signe éloquent de l'évolution du sentiment d'appartenance au quartier) tout en encourageant une distance face au théâtre communautaire traditionnel.

1.4.3 Critères de sélection

L'annonce se lisait comme suit :

Une étudiante de maîtrise en théâtre de l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM recherche : « des interprètes-participant(e)s de tous âges, résidant, travaillant ou étudiant dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, attiré(e)s par l'expérience d'une création théâtrale multimédia (genre série boulevard Saint-Laurent) témoignant de la

³⁶ Où il a été possible, en octobre 2004, d'exposer le projet suscitant ainsi l'intérêt des représentants d'organismes, lesquels avaient alors promis d'en parler à leurs membres.

³⁷ Journal indépendant à grand tirage du Grand Montréal principalement voué à la culture et à la contre-culture.

vie (quelle qu'elle soit) (*sic*), de portraits (le vôtre ou celui d'autrui) (*sic*) dans le quartier Mercier-Hochelaga-Maisonneuve ».

Tel que rédigé dans l'annonce, il était alors exigible :

- D'avoir le goût de participer à la création et à l'interprétation d'une œuvre théâtrale originale ;
- d'être disponible un soir par semaine pendant 10 semaines de mi-octobre à décembre 2004 (première étape, vidéo et improvisation).³⁸

Les conditions étaient alors les suivantes :

- Les rencontres et répétitions auront lieu dans le quartier (lieu à confirmer)
- Les représentations sont prévues pour juin 2005 au studio Claude-Gauvreau de l'UQÀM (métro Berri-UQÀM)

L'expérience théâtrale n'était pas exigée au départ mais, en cours de recrutement, le profil s'est affiné. Il est devenu vite essentiel que les participant(e)s aient de l'intérêt et/ou de l'expérience en improvisation. Cette qualité, devenue primordiale par l'emploi des Cycles Repère, semblait davantage convenir à une structure de création plus libre. Les participant(e)s de ligues d'improvisations, souvent non-professionnels, semblaient alors constituer les meilleurs partis.

Lors des rencontres de départ, il a été essentiel de communiquer aux participant(e)s potentiels qu'ils soient davantage intéressés par la création d'une œuvre en vue d'une représentation que par une simple activité théâtrale dirigé à partir d'un texte écrit par le metteur en scène ; qu'il soit compris qu'il s'agissait d'un contact *objectif*³⁹ avec le quartier sans tomber dans le "communautarisme" (*sic*) et qu'il s'agissait davantage, dans le présent cadre, d'un laboratoire d'improvisation en vue d'une création qu'un simple *match d'impro* (avec l'esprit de compétition qui y sévit souvent).

³⁸ Le calendrier des répétitions étant alors à communiquer.

³⁹ D'où l'idée de cliché photographique, tel qu'évoquée à la section 1.1.2 Intentions de création.

1.4.4 Ressource sensible préalable du metteur en scène

De façon intuitive et à la suggestion du directeur de mémoire d'alors⁴⁰, nous avons choisi une ressource sensible de base: le conte de *La petite fille aux allumettes*⁴¹ de Hans Christian Andersen. La simplicité du thème du feu, que recèle le conte, permettait d'installer celui-ci dans un modus de Partition qui puisse relier à la fois la ressource sensible du metteur en scène et celles des acteur-participant(e)s. Ce motif, traversant le propos de la fable, permettait de travailler avec un sujet simple mais suffisamment efficace et universel par son évocation. Grâce à la scénarisation du conte (trois tableaux d'actions (incluant prologue et épilogue), ainsi que par l'unité de *temps-lieu-action* de la fable, la structure du récit suggérait différentes mises en forme possibles de la création.

L'apparente innocence du conte et sa renommée dans le patrimoine culturel mondial dédramatisaient son impact émotif immédiat. Il nous a semblé alors constituer la Ressource sensible parfaite pour évoquer une certaine perception du quartier tout en profitant de la distanciation que permettait l'anonymat d'un conte aussi universellement connu.

1.4.5 Ressources sensibles des acteurs-participant(e)s

1.4.5.1 Protocole de recherche

Afin de permettre ultérieurement de mesurer l'écart entre les idées reçues et les enjeux de la création sur le quartier, un exercice de *brainstorming* en association libre a été fait avec les participants présents lors de la première rencontre, afin de constituer une banque d'idées courantes ayant cours au sujet du quartier ciblé.

⁴⁰ La directrice du présent mémoire était alors feue Anne-Marie Thérout.

⁴¹ Voir transcription en appendice C.1.

À l'intérieur du processus des Cycles Repère, les acteur-participant(e)s devaient apporter leurs ressources sensibles, *activantes*⁴² au niveau de la création. Il leur a donc été demandé de sélectionner, pendant la phase précédant la période de création: trois objets personnels, trois objets recueillis dans le quartier ainsi que trois extraits de littérature. Ces ressources tangibles s'ajoutaient aux captations visuelles et sonores faites précédemment dans le secteur qui leur a été dévolu.

Dans tous les cas (même dans celui des captations visuelles et sonores), les consignes furent les mêmes :

- les ressources trouvées devaient être librement choisies au cours des pérégrinations dans leur secteur et ;
- celles-ci devaient les toucher suffisamment pour susciter une émotion entraînant une création spontanée de leur part.

1.4.5.2 Ressources préalables ayant trait à l'historicité

Afin de susciter davantage la création et d'enrichir la dramaturgie d'ensemble, une recherche de ressources sensibles a également été entreprise afin de s'inspirer des richesses historiques et architecturales du quartier. Quelques visites à *l'Atelier d'Histoire Hochelaga-Maisonneuve*⁴³ ont permis de récolter depuis les archives photographiques une sélection de clichés d'époque mettant en scène des individus et des groupes d'habitants ou d'ouvriers du quartier dans des situations quotidiennes. Une recherche a également été entreprise dans quelques éphémérides⁴⁴ afin de relier l'époque charnière de l'édification de la ville de Maisonneuve (1900) (laquelle nous semblait alors la plus activante) avec les principaux

⁴² Selon le terme employé par Alain Knapp dans *Alain Knapp : Une école de la création théâtrale*. Éditions Actes Sud. 1993.

⁴³ Organisme à but non-lucratif situé au château Dufresne, fondé et incorporé en 1978, ayant pour mandat de promouvoir et de préserver le patrimoine industriel et urbain, populaire et ouvrier du quartier.

⁴⁴ Alain Peyrefitte (dir), *L'Aventure du XX^e siècle*, Paris : Chêne, 2000, v.1, p.25-142
Catherine et Jacques Legrand, *Chronique du 20^{ième} siècle*, Paris : Acropole, 2000, p.66-152.

événements mondiaux artistiques et historiques (comète de Haley, création de *l'Oiseau de Feu* de Stravinski, Isadora Duncan, mort d'Émile Zola) de la même date.

Finalement, des photographies du statuaire du quartier, principalement celles de *la Fermière* de la fontaine du Marché Maisonneuve⁴⁵, des quatre groupes de jeunes garçons avec animaux l'accompagnant⁴⁶, des deux personnages surplombant la façade du Bain Public de la rue Morgan ainsi que le groupe de bronze à l'entrée du même édifice auront servi d'amorces à plusieurs improvisations particulièrement activantes⁴⁷.

1.4.5.3 Ressource préalable issue du répertoire théâtral

Un extrait adapté des *Précieuses Ridicules* de Molière a également été apporté par le metteur en scène jugeant que celui-ci, par le contraste du thème avec les caractéristiques socio-économiques du secteur, rendait un écho intéressant à la perception du quartier.

1.4.6 Modus de création et protocole des répétitions

L'ensemble du bloc de répétitions menant jusqu'aux représentations se divise en quatre périodes. La première s'étale sur six semaines et englobe la recherche et l'investigation. Principalement consacrée à la captation des matériaux sensibles, elle débute avec la formation pour la captation vidéo (donnée par un technicien spécialisé) et le découpage des secteurs du quartier⁴⁸. Elle se trouve consacrée aux périodes de tournage, à la collecte des matériaux sensibles, aux exercices de réchauffement corporels et vocaux en vue des futures répétitions, aux exercices d'improvisation⁴⁹ ainsi qu'aux premiers essais de création avec

⁴⁵ Voir photographies en appendice C.3.

⁴⁶ Celle du jeune garçon maîtrisant le bouc aura servi de position de départ à la scène 3 *L'audition*.

⁴⁷ Scènes de l'audition; Le serpent, La Fermière, (voir sections 3.2.4.1 et 4.2.2.2).

⁴⁸ Voir en appendice C.2 la liste des secteurs octroyés.

⁴⁹ Nous avons utilisé, à ce sujet, le livre suivant : Robert Gravel, Jan-Marc Lavergne. *Impro 2 : exercices et analyse*. Montréal : Leméac, 1989.

partitions selon la méthode des Cycles Repère. Cette période se clôture avec le visionnement prévu de l'ensemble des scènes captées dans tous les secteurs.

La période de laboratoire, s'étalant sur près de sept semaines, a suivi à raison d'une répétition par semaine avec l'ensemble des participant(e)s. Cette seconde période aura servi essentiellement à éprouver l'efficacité des matériaux sensibles, à esquisser les scènes-clés de la scénarisation, à confirmer l'implication des acteurs-participant(e)s ainsi qu'à unir le groupe. Pendant cette période, la visite du conseiller⁵⁰ aux Cycles Repère fut prévue afin de mieux comprendre le fonctionnement de ce processus de création⁵¹.

La troisième période, celle de la scénarisation, se déroule sur dix semaines au cours desquelles sont dégagées les principales scènes servant à l'élaboration de l'ensemble du scénario. Les grands axes de scénarisation doivent être découverts, discernés et les scènes de jonctions créées et échafaudées. Pour ce faire, près de trois répétitions par semaine sont nécessaires avec l'ensemble ou une partie des participant(e)s. Au cours de cette étape, l'ensemble des portraits des personnages doivent être précisés, affinés et leurs mobiles éclaircis afin de clarifier la direction d'acteurs. À cette étape, les liens entre les scènes devront être suffisamment activants pour suggérer une impression d'ensemble du scénario. Cette période, également consacrée au recrutement des concepteurs, doit permettre leur acclimatation à l'esprit de la création en cours. Le concepteur visuel (déjà collaborateur, à cette étape, dans le cours de la création) devra choisir parmi les scènes captées précédemment, celles susceptibles de servir de repérage à un prochain montage. Vers la 23^{ème} semaine, la mise en forme du spectacle doit être suffisamment ébauchée afin de permettre un premier enchaînement.

Finalement, la période finale du processus (quatre semaines) concerne l'ensemble des répétitions menant aux ajustements du scénario, au peaufinage des scènes, aux raccords entre celles-ci ainsi qu'à la jonction entre l'aspect théâtral du spectacle et la conception visuelle et le montage des scènes filmées. La semaine de résidence au *Studio-Claude-Gauvreau* (J-2020)

⁵⁰ Richard Fréchette, comédien, ancien collaborateur au théâtre REPÈRE

⁵¹ Dont la présentation finale aura un impact considérable comme prise de conscience du processus, comme nous le verrons dans le chapitre 3.

permettra de vérifier l'enchaînement des scènes ainsi que les effets techniques et les entrées et sorties de jeu en lien avec la justesse de l'ensemble des conceptions scéniques (lumières, vidéo, décor, costumes etc..).

1.4.7 Fonctions spécifiques du metteur en scène

Étant donné la particularité du concept de base, et ce afin de préserver le caractère objectif du processus concernant la réalité des quartiers dont le présent projet constitue un échantillonnage, il est à préciser (à l'exemple des articles 9-2.02, 9-2.13 et 9-9.03 de l'entente collective T.A.I. ainsi que les articles 45, 47 et 50 du code de déontologie du metteur en scène⁵² de l'Association des metteurs en scène d'Espagne) que tout le long du processus de création, nous n'interviendrons pas en tant qu'acteur-participant(e) ni comme improvisateur

⁵² Article 9-2.02 : Le metteur en scène garantit au théâtre que sa mise en scène est totalement originale et, au meilleur de sa connaissance, n'enfreint d'aucune manière un droit d'auteur et ne comporte aucun élément de libelle, diffamation ou autre atteinte à la réputation ou à la vie privée.

Article 9-2.13 : Le metteur en scène travaille dans un esprit d'entente avec le théâtre, les autres artistes et les techniciens de production.

Article 9-9.03 : Les droits d'auteur détenus par le metteur en scène n'affectent ni ne restreignent d'aucune manière les droits d'auteur des personnes qu'il dirige ou qui participent à l'élaboration du spectacle.

Issus de Théâtres Associés : Entente collective entre l'Union des Artistes et Théâtres Associés (T.A.I.) inc. metteurs en scène_ 1^{er} Juillet 2005 au 30 juin 2008. Montréal : Union des Artistes, 74 p.

Article 45 : Le metteur en scène s'engage à contribuer à l'évolution des arts de la scène par la création de spectacles impliquant le développement de nouvelles théories, technologies et méthodes dans le milieu de la création scénique, et de réalisations pratiques qui se distinguent par leur originalité, leur innovation et leur créativité.

Article 47 : Le metteur en scène, dans l'exercice de sa profession, s'engage à avoir le plus grand respect pour l'œuvre des autres créateurs (auteurs, acteurs, adaptateurs, traducteurs, scénographes, artistes visuels, compositeurs, etc.) pouvant être intégrée ou utilisée dans la création scénique, distinguant en tout temps, dans la publicité en cause, la provenance des matériaux de chaque type qu'il utilise dans ses spectacles.

Article 50 : Dans l'exercice de sa profession, le metteur en scène renforcera le plein développement professionnel de ceux qui font partie des équipes artistiques travaillant pour lui, respectant leur apports et idées ainsi que les normes régissant la propriété intellectuelle.

Issus du code de déontologie du metteur en scène de l'Association des metteurs en scène d'Espagne dans l'article de Michel Vaïs : Quand les espagnols réfléchissent à l'éthique, code de déontologie du metteur en scène-- revue de théâtre JEU no.116, sept. 2005, p.187-194.

et ne répondrons pas aux instruments de mesure que sont l'exercice de libre association ainsi que le questionnaire de mesure (tel que défini en 2.7). Notre participation se limitera au choix de la ressource sensible de départ (tel qu'expliqué en 1.4.4) et au rôle de metteur en scène en tant que créateur et auteur scénique.

CHAPITRE II

IDENTITÉ CULTURELLE ET ESPACE TRANSITIONNEL

En pressentant que cette création théâtrale puisse devenir un cliché photographique narratif du quartier Hochelaga-Maisonneuve, nous avons l'intuition que le sentiment d'appartenance et l'identité agiraient comme moteur dynamique de la création. Ainsi, nous avons choisi les moyens susceptibles de mettre en œuvre cette dimension par la sélection des participants, la captation des images, l'emploi des cycles Repère ainsi que la recherche des ressources sensibles (l'objet-artefact tel que décrit en 1.3.3). Mais comment agréer le concept de cliché photographique ? Par la reconnaissance du public ou la présentation des données statistiques ? C'est alors que le cadre de la présente recherche nous permet d'appréhender le fait que le sentiment d'appartenance puisse se développer à l'intérieur des concepts d'identité culturelle et d'espace transitionnel.

2.1 DÉFINITIONS DE L'IDENTITÉ CULTURELLE

Habituellement associés à l'anthropologie culturelle, les termes *identité* et *culturel* (mais plus précisément le terme *identité*) doivent d'abord être abordés sous l'angle de leur sens étymologique afin de mettre en contexte, et ce de façon plus spécifique, la signification ambivalente de ce dernier (l'identité).

2.1.1 Définitions étymologiques

Le terme *identité* renferme un double sens faisant également référence autant à « ce qui particularise qu'à ce qui identifie », c'est-à-dire, rend identique. Dans le dictionnaire *le Petit Larousse* (2005), on définit comme suit le terme *identité*:

(*identitos, idem*, le même) 1. Rapport qui présente entre eux deux ou plusieurs êtres ou choses qui ont une similitude parfaite. 2. Caractère fondamental et permanent de quelqu'un, d'un groupe.

Et le terme *culture* ainsi :

(*cultura*) Ensemble des usages et des coutumes, des manifestations artistiques, religieuses, intellectuelles qui définissent et distinguent un groupe, une société.

Au-delà des définitions usuelles des mots *identité* et *culture*, le dictionnaire *Le Petit Robert* (2006) nuance plus précisément le terme *identité* :

2. Le fait pour une personne d'être tel individu et de pouvoir être légalement reconnu pour tel sous nulle confusion grâce aux éléments (états civils, signalement) qui l'individualisent.

Et commente plus distinctement encore la notion d'*identité culturelle* :

3. Ensemble de traits culturels propres à un groupe ethnique (langue, religion, art, etc.) qui lui confèrent son individualité ; sentiment d'appartenir à ce groupe.

Par ces deux significations diamétralement opposées, on constate que la notion d'identité implique dans sa constitution même l'existence de *l'autre* auquel la retiennent des relations d'assimilation et de différenciation. Par cette ambivalence, le concept d'identité (qui renvoie au caractère de ce qui est identique) est inséparable du rapport à l'altérité tout autant qu'au rapport à la similarité, entraînant à sa suite (en ce qui concerne l'identité culturelle) la notion de communication interculturelle. Dans l'ouvrage *La culture*⁵³, Lipianski (1997) conclut en affirmant que « c'est dans cette polarité que la culture fonde son essence. Il importe donc que le paradoxe ne soit pas résolu sous peine de causer une indifférenciation fusionnelle entraînant à sa suite une perte d'identité » (Lipianski, p.35).

⁵³ Geneviève Vinsonneau (dir). *La culture : Culture et comportement*. Paris : A.Collin, coll. Coursus, psychologie, 1997. p35.

2.1.2 Définitions anthropologiques du terme identité

Dans *Dictionnaire de sociologie*, Gilles Ferréol ⁵⁴ (1991) désigne le concept d'identité comme « ce qui est propre à un individu ou à un groupe et ce qui le singularise ». Malgré les difficultés inhérentes à l'ambiguïté de ce terme, l'emploi du concept d'identité en sociologie éclaire les relations de l'individu avec son environnement. Deux grandes conceptions de l'identité, issues de la psychologie (Piaget, 1965) et de l'anthropologie (Levi-Strauss, 1975) ont configuré la tradition sociologique. En 1922, Durkheim formule une première définition de l'identité en avançant que celle-ci résulterait « d'une transmission méthodique reçue principalement durant l'enfance et que cette inculcation assurerait l'appartenance de l'individu à des groupes sociaux dont elle garantit la stabilité temporelle ».

Une seconde définition, inspirée de Weber, s'intéresse plus aux effets des formes sociales spécifiques qu'à la reproduction de l'identité en affirmant que celle-ci pourrait être considérée comme « étant le produit d'un parcours ou d'attitudes singulières plutôt que comme le résultat d'inculcations plus ou moins passives » (Sainsaulieu, 1977). Ces deux approches contradictoires décrivent bien les définitions possibles de l'*identité pour soi*, (éléments qu'on considère constitutifs de sa propre personnalité) et de l'*identité pour autrui* (caractérisée par le regard porté sur soi par autrui).

Ces deux définitions arrivent plus ou moins à s'articuler dans un « mouvement d'interactions dynamiques intervenant dès l'enfance et susceptibles de se transformer ultérieurement dans des environnements sociaux plus vastes » (Mead, 1934). L'auteur complète son propos en affirmant que l'identité se construit grâce à des références disponibles et que leur recours fait place à ce qu'il désigne comme les *stratégies identitaires*⁵⁵.

⁵⁴ Gilles Ferréol (dir), *Dictionnaire de sociologie*. Coll. Psychologie, Paris : A. Collin. 1991.

⁵⁵ Gilles Ferréol définit ainsi les stratégies identitaires : « (mobilisation) des ressources dont chacun dispose au sein d'environnements familiaux, culturels ou professionnels afin de constituer et de faire reconnaître sa conformité ou sa singularité. » (*Dictionnaire de sociologie*, p.117).

2.1.3 Définitions anthropologiques du terme culture

Depuis le 18^{ième} siècle, la notion de culture désignait en France l'accès à l'éducation lettrée et fut rattachée à l'idée du *progrès universel* ; l'encyclopédie de Diderot définissait la culture comme étant l'accès de l'individu à la civilisation. Les Allemands en ont fait un concept associé à l'idée de *génie national*, assurant par les voix des poètes Friedrich Van Shiegel et Novalis que les mœurs, le style et les goûts propres d'un peuple constituaient, par le fait même, sa culture. Cette première définition du concept de culture oppose celui-ci aux productions de la *raison et de la science*.

Les premières définitions scientifiques du concept de culture sont redevables à la nécessité des anthropologues du 19^{ième} siècle de désigner l'héritage social des sociétés primitives qu'ils étudiaient alors. Une première définition officiellement reconnue fut énoncée par E. Tylor dans *Primitive Culture* (1871) : « Culture ou civilisation, pris dans son sens ethnographique large, est ce tout complexe qui inclut la connaissance, la croyance, l'art, les choses morales, la loi, la coutume et toutes les autres aptitudes et habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société ».

Cette première explication aura eu l'avantage de développer une vision relativiste des sociétés, brisant une tendance ethnocentriste en énonçant « qu'il n'y aurait pas de groupe inculte ». Par contre, cette vision comporte le désavantage d'être imprécise en ce qui a trait aux frontières de la culture puisque, selon Gilles Féréol (*Dictionnaire de sociologie*, 1995), celles-ci « doivent (prendre) en compte tout ce qui peut être saisi comme un élément organisant ou régulant la vie sociale, tous les modèles qui structurent la vie collective, l'équipement mental et organisationnel d'une société ».

À partir des années 1920, plusieurs courants de pensée vont se succéder et deux différentes écoles d'anthropologie qui suivront auront davantage porté leur intérêt vers ce qui fonde l'unité d'une culture plutôt que sur une approche descriptive de celle-ci. Elles auront tourné leurs efforts vers la compréhension de la culture en tant que système de comportement et de communication afin de mieux saisir ce qui la traverse et lui donne sa tonalité propre.

Pendant la période de l'entre-deux guerres, l'anthropologue et linguiste Edward Sapir va diviser la tendance de la recherche en deux voies : l'école culturaliste américaine appelée *Culture et Personnalité* représentée par Franz Boas, Margaret Mead, R. Benedict, Ralph Linton⁵⁶ et Kardiner et le courant structuraliste dont le principal représentant demeure Claude Lévi-Strauss.

L'école culturaliste suppose que la « culture n'est pas déterminée par des éléments objectifs mais par les attitudes devant la vie, par le comportement affectif des membres qui la supportent ». Les manifestations observées dans un tel champ de recherche sont la personnalité des individus, le système éducatif et les institutions. Cette approche vise essentiellement à savoir comment, par ces paramètres, « les sociétés observées façonnent, consciemment ou non, les personnalités des individus par le biais de l'ensemble de ses modèles et de ses normes » (Ferréol, 1995).

Se fondant plus ou moins sur le modèle de la linguistique, l'école structuraliste s'intéresse davantage aux mythes, aux structures de parenté, à l'organisation sociale et aux pratiques artistiques. Elle vise plutôt à démontrer comment ces mêmes rapports se retrouvent dans différents éléments culturels. Cette mise en « évidence des structures (sociales) permet ultimement de répondre au problème de la cohérence du système symbolique que forme une culture particulière ».

En 1944, Bronislaw Malinowski, dans son livre *Une théorie scientifique de la culture*, associera l'idée de culture à un organe qui, dans un corps humain, se développe selon les besoins immédiats de l'organisme. Des sociologues américains (Howard Becker, *Outsiders*, 1963) qui étudieront plus spécifiquement les communautés urbaines créeront les termes de sous-culture et de contre-culture afin de décrire, par comparaison à la culture dominante, les migrants, les marginaux et les communautés ethniques. Considérée comme un élément de stratégie, la culture, dans le contexte de changement culturel des années '70, devient un outil de différenciation et de distinction par rapport aux autres cultures ; la culture se construit au contact des autres, dans l'altérité et sert aussi à poser des limites entre les groupes. Pierre

⁵⁶ Ralph Linton, *Le fondement culturel de la personnalité*. 1936.

Bourdieu dans *La Distinction* (1979) parle d'une culture de différenciation employée comme élément de «stratégie des acteurs sociaux, surtout s'ils sont engagés dans des luttes sociales et politiques ». Ce nouvel usage du concept de culture rejoindrait davantage la notion de l'*identité pour autrui*, par l'ambiguïté inhérente au terme *identité*, telle que décrite plus haut par Ferréol.

Il y aurait donc possibilité théorique, avec ce concept de contre-culture, de définir la dynamique identitaire du quartier Hochelaga-Maisonneuve par son rapport différencié⁵⁷ à la culture du Grand Montréal dont il fait partie.

2.2 Identité culturelle et post-modernité

Dépourvus de la possibilité d'intervenir sur une réalité qui confisque le statut de sujet, les individus éprouvent plus ou moins confusément le sentiment d'une inexorable manipulation de leur être : les systèmes dont ils sont victimes leur échappent () l'individu ne fait plus figure que d'atome insignifiant, d'objet anonyme et dérisoire⁵⁸

À l'ère de la post-modernité, une des particularités spécifiques aux processus identitaires est sûrement la perte des repères traditionnels en rapport avec la modification, sinon l'altération des rapports socio-spatiaux caractérisés par la mondialisation des échanges et la mise en place de l'*espace-monde*⁵⁹. Ce phénomène affecterait la survie des communautés d'origines territoriales ainsi que le fonctionnement des communautés locales traditionnelles, tout en favorisant l'émergence de communautés d'adhésion déterritorialisées (Simard, 2000). Généralement appelées réseaux sociaux et communautés virtuelles, ces collectivités nouveau genre émaneraient tout particulièrement de l'utilisation de la télématique (Internet et réseaux de téléphonie cellulaire).

⁵⁷ Quartier reconnu à 90% francophone par rapport au caractère multiculturel du Grand Montréal.

⁵⁸ Geneviève Vinsonneau. *Culture et comportement*. Paris:A.Collin, coll. Cursus, psychologie, 1997. p.129.

⁵⁹ Martin Simard. *Communautés locales et espace-monde : les processus identitaires de la post-modernité* / *Géographie et Cultures*, no.36, 2000, p.3-20.p.3.

2.2.1 Identité culturelle dans la *ville-transit*

Dans la ville contemporaine, le concept de communauté identitaire devient une réalité aux frontières floues, un phénomène complexe et polymorphe évoluant davantage dans le temps et dans l'espace. Bien que les processus identitaires de l'ère post-moderne sembleraient encore s'appuyer sur des repères socio-spatiaux en tant qu'indicateur du groupe et de sens du milieu de vie, il faut reconnaître les effets de *latence communautaire*⁶⁰ sur l'identité. Celle-ci n'étant plus exclusive à la seule appartenance au territoire, elle serait plutôt constituée d'une mosaïque d'identités beaucoup plus vaste s'amarrant à des sphères d'influence plus importantes. Il devient donc impératif pour l'acteur social de saisir « toutes les nouvelles libertés, sans exceptions quitte à se constituer une identité kaléidoscopique faite de contradictions juxtaposées » (Cluzet, p.15). On assisterait ainsi à l'émergence d'une nouvelle forme de territorialité résultant d'un système géographique d'appartenances multiples (déterritorialisation).

Afin d'illustrer de façon tangible cette nouvelle réalité, les sociologues Luke⁶¹ et Vidal⁶² ont introduit le terme de *glocalisation*. Ce néologisme, issu de la contraction des termes *global* et *local*, définit un nouvel espace configuré par la mise en place de réseaux relationnels. Ceux-ci, ne répondant plus aux contingences de la géographie de l'espace-temps, témoigneraient plutôt d'une transformation de la perception de l'espace et du temps par la progression des télécommunications et de l'Internet. Toutes ces données nouvelles auront eu pour effet d'instaurer une dualité territoire/réseau devant être considérée comme une force capable d'affecter le système identitaire et la cohésion de tous ses paliers. Il serait donc juste, selon Martin Simard, d'établir une relation entre le déficit relationnel de la modernité et l'affaiblissement de la territorialité.

⁶⁰ Mécanisme de socialisation-territorialisation intrinsèque chez l'être humain tel que cité dans l'article de Martin Simard dans *Communautés locales et espace-monde*.

⁶¹ T.W Luke, *Placing power, siting space : the politics of the global and the local in the new world order*. *Environment and planning: society and space*. 1994

⁶² P. Vidal, *Territoire, environnement et aménagement*, thèse de doctorat publiée sur le net www.globalnet.org. 1998

Tous ces nouveaux types de transformations sociales et identitaires affecteraient-elles l'existence des communautés à base territoriale d'une façon irrévocable ou assisterions-nous plutôt à une réorganisation radicale de celles-ci ? Paradoxalement, il semblerait, que la perte de la fonction régulatrice de l'État-nation au profit de la globalisation des marchés entraînerait l'émergence du *local* au détriment du *national*. La baisse de l'emprise de l'État-nation induirait ainsi un mouvement vers le bas, au niveau identitaire le plus prégnant.

Par contre, malgré tous les effets négatifs pressentis par le nouvel ordre mondial, « il semblerait que la territorialité post-moderne viserait ultimement à produire un meilleur équilibre entre l'individualisme et les identités collectives de même qu'entre les milieux et les réseaux » (Simard, 2000, p.17). Mais ce retour du local (par rapport au global) demeure à ce jour une potentialité et non une certitude⁶³.

2.2.2 Nomadisme urbain

Le moi réifié permet de supporter le désert social, mais est pulvérisé en micro-tendances non-hiérarchisées. C'est l'ère du vide (), l'individu structure son identité en picorant, il pratique un *zapping* identitaire incessant, se branche et se débranche sans cesse sur de multiples réseaux. Il s'investit vite, sincèrement, mais rarement de façon durable. C'est avant tout un consommateur. Il ne supporte que des morales indolores et n'admet pas devoir choisir, faire des sacrifices. Débarrassé des anciennes valeurs, il suit une logique flottante, souple et psychologique dans laquelle l'affectivité prime.⁶⁴

La fin de la domesticité et la modernisation des campagnes marque durablement le développement du regroupement familial restreint autour du couple parental et des enfants. Le lien constant que constituait la tribu, la famille souche, s'est estompé. On passe d'une société verticale faite de hiérarchies traditionnelles à une société horizontale dans laquelle l'acteur social « se situe au centre ou à la périphérie, lieu symbolique du vide social »

⁶³ Dans l'ouvrage *L'homme unidimensionnel* (1971), Herbert Marcuse conclut sa réflexion sur la condition post-moderne en affirmant que « les luttes qui doivent apporter quelques solutions ne peuvent plus avoir les formes traditionnelles, étant donné les tendances totalitaires d'une société qu'il juge unidimensionnelle puisque les formes et les moyens traditionnels ont cessé d'être efficaces. » (p.279).

⁶⁴ Alain Cluzet, *Au bonheur des villes*. Ed. L'aube; essai. 2002, p.14.

(Cluzet, p.17). La famille nucléaire, censée remplacer la famille tribale, n'aura été pourtant que de courte durée dans l'histoire des formes de regroupements sociaux de base.

À l'ère de la post-modernité, la création de communautés en réseaux court-circuite le système territorial et se superpose à celui-ci. Pour expliquer le phénomène, on parle de *téléométricalité*⁶⁵. Par cette nouvelle donnée, l'espace perdrait une partie de son caractère intégrateur de l'expérience humaine au profit d'une re-territorialisation en réseaux. Favorisant la partition des formations sociales de grandes tailles en consolidant les niveaux intermédiaires et inférieurs, la *téléométricalité* les fragmente à leur tour. L'unité de base devient donc l'individu, celui-ci constituant le « centre d'un faisceau de réseaux de plus en plus malléable, de taille variable et sans statut stable⁶⁶ ». Cette nouvelle dimension de l'individualité contemporaine sera davantage perceptible dans l'élaboration du scénario, comme nous le verrons au chapitre 3.

Une des spécificités les plus évidentes de cette identité " flottante " est certainement le type de rapports que les acteurs sociaux entretiennent entre eux. « Les couples deviennent associatifs et les familles fonctionnent comme des clubs : la cohabitation exprime bien l'esprit de ces nouveaux rapports. Elle est toujours choisie, évaluée et sitôt abandonnée dès que les problèmes surgissent. Les familles recomposées ne sont pas véritablement de nouvelles unités : elles sont conjoncturelles, variables selon les circonstances et le niveau de satisfaction des acteurs. Souvent polymorphes, les situations familiales peuvent varier et se succéder parfois même dans une seule semaine » (Boullier, 1999, p.35)⁶⁷.

Dans un tel contexte, affirme Dominique Boullier, on conçoit aisément que l'habitat ne soit plus le point central de l'individu mais bien son sac à dos (sic). « Nous concevons encore trop souvent la ville comme une prolongation des traditions de l'habitat classique sans admettre que nous devenons un peuple nomade, non seulement par les déplacements et l'hébergement

⁶⁵ Intrusion d'éléments lointains dans le vécu quotidien selon Luke dans *Au bonheur des villes* (1994).

⁶⁶ Dominique Boullier, *L'urbanité numérique: essai sur la troisième ville en 2100*, Paris : L'Harmattan, 1999, p.33.

⁶⁷ À ce propos, l'auteur ajoute à la suite : « ... célibat le début de la semaine, en couple le restant de la semaine et parent de fin de semaine. »

mais dans l'élection de nos groupes d'appartenance, comme cela se passe dans la famille, dans l'entreprise ou dans les groupes d'idées ». (Boullier, p.34)

Au-delà de l'aspect aléatoire que puisse emprunter, dans ces conditions, la notion d'habitat, il faut prendre en compte la capacité des individus à passer d'un contrat à l'autre, d'un format d'association à un autre, d'une appartenance à une autre. C'est ce dernier point qui devient remarquable. Puisque définis comme membres de multiples réseaux, c'est le plus souvent la facture d'électricité ou de téléphone qui nous confirme en tant que consommateurs de flux techniques et nous assure, bien au-delà d'un titre de propriété, notre appartenance provisoire à un quartier.

Dans un contexte où la notion d'habitat se transforme aisément en concept d'*habitèle*⁶⁸, l'enjeu anthropologique majeur pour l'individu consiste à développer la capacité de s'approprier les réseaux ; l'appartenance à ceux-ci constituant bien souvent une des seules formes d'engagement dans le monde mais plus sûrement encore la seule forme d'existence sociale « sans qu'aucun trognon d'une supposée identité territoriale puisse nous définir » (Gagnepain, Jean). Il est donc significatif que les acteurs-participant(e)s, sélectionnés à partir d'une petite annonce dans l'hebdomadaire *Voir* et habitant le même quartier, ne se connaissaient pas avant d'être intégrés à la présente recherche.

2.2.2.1 Hypernomades, infranomades et sédentaires nomades

Jacques Attali dans *L'Homme nomade*⁶⁹ (2003) distingue, outre les sédentaires, deux types de citadins nomades : Les hypernomades et les infranomades.

Le terme *hypernomade* désigne globalement les créateurs et concepteurs. Ce sont tous les auteurs de matrices reproductibles (œuvre d'art ou logiciels) et *free-lance* bref, tous genres de créateurs qui doivent lutter en permanence pour défendre la propriété de leurs idées et n'ont

⁶⁸ Néologisme créé par Paul Boullier dans *L'urbanité numérique*, p.43.

⁶⁹ Jacques Attali. *L'Homme nomade*, Paris : Fayard. 2003. p. 355.

pas de lieu de travail fixe (mais sont sans cesse joignables par téléphone). Ils doivent constamment prouver leur employabilité par leur capacité à être en forme et être informés. Souvent riches, ils forgent et répandent chez les sédentaires « des normes éthiques et esthétiques nouvelles, inventant le meilleur comme le pire d'une société volatile, insouciant, égoïste et précaire. » Toutefois, plusieurs *hypernomades* développeront une conscience aiguë des enjeux de la mondialisation et deviendront ainsi « les tenants d'une conscience et d'une démocratie planétaire » (Attali, 2003, p.358).

Le terme *infranomade* inclue tous les vagabonds, exclus et sans domicile fixe (SDF), les habitants des bidonvilles, et des *quartiers de la zone*. Ce sont le plus souvent des nomades par héritage (descendants des peuples premiers) ou des nomades contraints (réfugiés politiques, déportés de l'économie, travailleurs mobiles). Nomades involontaires et anciens sédentaires déçus, ils sont souvent victimes de la globalisation.

En cette ère de troisième mondialisation marchande, les inégalités se creusent entre *hypernomades* et *infranomades*. Les sédentaires voient de plus en plus leur mode de vie influencée par la vie privilégiée des *hypernomades* sans toutefois pouvoir recourir aux avantages qui leur sont dévolus. Pourtant, conclut Jacques Attali, « tous vivent dans la terreur de basculer dans la précarité des *infranomades*, qui les menace quand les secteurs publics, les petites entreprises et les systèmes de retraite sont perturbés par la mondialisation et précarisés par la généralisation de l'éphémère » (Attali, 2003, p.359).

2.2.2.2 La tyrannie du neuf

Dans ce contexte où la liberté individuelle l'emporte sur toutes les autres valeurs, l'homme nomade, conscient de ses droits et libéré des contraintes antérieures, se donne le droit unilatéral de « changer d'avis ». Face à la réversibilité constante de ses choix, s'ensuivra forcément une « amnésie plus accusée, () une tyrannie du neuf, une () exacerbation de l'égoïsme, un () droit à la déloyauté » où s'engagera une () « concurrence généralisée dans

toutes les relations », forçant chacun « à devoir constamment offrir à ses partenaires de travail, sentimentaux et parfois sexuels, () quelque chose de neuf » (Attali, 2003, p.350).

À l'heure de la troisième mondialisation, s'ensuit, pour le sédentaire nomade ne souscrivant plus que des engagements provisoires, une aggravation de la précarité des situations privées autant que professionnelles. Cette situation particulière, comme nous le verrons au chapitre 3, s'avérera déterminante dans l'évolution des relations entre les personnages.

2.3 Stratégies identitaires

Établies pour définir une situation tensionnelle que l'on va circonscrire et tenter de résoudre par l'accès à la récompense, cet ensemble d'actions que constituent les stratégies identitaires se trouve inévitablement impliqué « dans un système social qui fera peser sur ses acteurs sociaux une pression constante à agir dans tel ou tel sens ⁷⁰ »

2.3.1 Définitions

Dans une perspective militaire, *le Petit Robert* (2005) définit les stratégies comme étant « un ensemble d'actions, de coordonnées et de manœuvres placées sur un plan interactionnel et dynamique () en vue d'une victoire ⁷¹ ». La théorie des jeux en mathématiques semblerait davantage adaptée à une description sociale de la stratégie identitaire. On y définit ainsi la stratégie comme étant « un ensemble de décisions prises en fonction d'hypothèses faites sur les comportements des partenaires de jeu » (Le Petit Robert, 2005). Cette définition, qui a l'avantage d'introduire le principe d'interactions, semblerait plus adaptée à une vision des stratégies dans une finalité identitaire ; elle suppose que les acteurs puissent agir sur leur propre définition de soi. Dans une perspective sociologique, les stratégies identitaires

⁷⁰ Joseph Kastarsztein et collectif. 1990. *Stratégies identitaires*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Psychologie d'aujourd'hui, p.31.

⁷¹ Définition dite à connotation militaire (le petit Robert, 2005).

apparaissent « comme le résultat d'une élaboration individuelle et collective des acteurs et expriment, dans leur mouvance, les ajustements opérés, au jour le jour, en fonction de la variation des situations et des enjeux qu'elles suscitent- c'est-à-dire des finalités exprimées par les acteurs- et des ressources de ceux-ci.⁷² » (Taboada-Leonetti, p.49)

Outre le désir que puissent avoir les individus de se voir acceptés, reconnus, valorisés afin de pouvoir imposer leur structure identitaire, les *victoires identitaires*⁷³, mises en perspectives dans un rapport au concept d'identité, incluent dans leur portée « quels comportements individuels ou collectifs, conscients ou inconscients, adaptés ou inadaptés, sont mis en place pour atteindre ces victoires contre un adversaire qui peut être soi-même, les autres en interaction concrète ou abstraite avec le système social » (Kastersztein, 1990, p. 31).

Selon Isabelle Taboada-Leonetti⁷⁴ (1990), la plupart des situations de finalités identitaires (minorités culturelles ou économiques) se définissent toujours par rapport à trois éléments :

- les acteurs individuels ou collectifs ;
- les situations dans lesquelles ils sont impliqués et les enjeux produits dans cette situation ;
- les finalités qu'ils poursuivent.

Ces trois éléments sont nécessaires afin que les processus de stratégies identitaires puissent s'établir.

⁷² Isabelle Toboada-Leonetti , *Stratégies identitaires et minorités : le point de vue du sociologue* article dans Carmel Camilleri (dir).*Stratégies identitaires*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Psychologie d'aujourd'hui, 1990, p.49.

⁷³ Terme énoncé dans le texte de Joseph Kastersztein *Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités* article dans (*ibid*), p.31.

⁷⁴ Isabelle Taboada-Leonetti. *Identités et minorités : le point de vue du sociologue*, article dans l'ouvrage *Stratégies Identitaires* (*ibid*), p.51.

2.3.2 Finalités identitaires

La reconnaissance de son existence est pour l'acteur social⁷⁵ une des principales finalités de l'ensemble des stratégies identitaires que celui-ci peut emprunter. « Confronté à la perversion d'organisations » (dont la vocation initiale visait à servir l'homme et qui finalement le desservent) il cherchera donc à « reconquérir une position de sujet. Devant produire à cet effet un réseau de significations nouvelles, il cherch(era) à y inscrire son existence par une participation concrète (où) tous s'y uni(ront) pour former des communautés d'où (seront) expulsées les emprises extérieures » (Vinsonneau, p.129).

À cause du besoin de la double reconnaissance d'appartenance et de spécificité, l'enfant, tout comme l'étranger nouvellement arrivé dans un groupe, doit être en mesure de se forger un corpus de bons et de mauvais comportements à tenir afin d'être accepté dans un groupe et d'en intégrer les valeurs. Il existe en effet, pour le nouvel acteur social, une courte période d'adaptation où les limites normatives peuvent être transgressées tout en n'encourant que de faibles sanctions (étonnement, rires et plaisanteries) avant que celles-ci ne deviennent plus sévères, voire excluantes.

Dans le cadre de la présente recherche, nous avons pressenti dès le début que les acteurs-participant(e)s, malgré un respect mutuel et une bonne dynamique de travail, ne formait pas un groupe identitaire mais partageait jusqu'à un certain point une expérience, un lien dans le réseau de l'activité théâtrale, tout en recherchant une reconnaissance individuelle.

2.3.2.1 Perspectives diachroniques de l'identité

Dans le texte *Les mécanismes des stratégies identitaires*⁷⁶, Ana Vasquez (1990, p.143-145) énonce quelques nuances quant au terme d'identité pour lequel beaucoup de confusions émergent, celui-ci étant relié à de nombreux enjeux autant sur la scène politique que dans les

⁷⁵ Ce terme souvent employé dans le contexte sociologique peut également désigner ici les acteurs-participant(e)s tels que décrits dans la présente recherche (voir section 1.4.1).

⁷⁶ Article paru dans *Stratégies identitaires* (1990).

médias. Il serait essentiel, lorsqu'il est question de percevoir ou de revendiquer une identité, de se référer à l'histoire, à la sociologie et à l'ethnologie « puisque ce sont la mémoire collective et l'environnement social qui rendent possible ce sentiment et lui confèrent sa portée. » (Ana Vasquez, 1990, p.143-145).

Depuis plusieurs années, il est démontré qu'un individu n'a pas qu'une seule identité mais dispose d'un faisceau d'identités possibles. Il peut actualiser une identité ou une autre selon les contraintes de la situation dans laquelle il se trouve, le regard d'autrui assignant à l'acteur social qu'il devient des identités diverses selon les besoins d'une situation. Ces assignations ne sont pas figées mais dynamiques, parfois incohérentes entre elles mais constamment en train de se modifier.

À cette fluctuation des identités possibles se joint un certain degré de contradictions qui favorisent des interstices et des marges de libertés où les individus peuvent se forger des identités intégrables dans leur société en accord avec leurs propres valeurs. Par contre, convenant que « la vie sociale est un théâtre », Ana Vasquez ajoute que l'acteur social ne pourra jouer ses rôles que sur certains scénarios susceptibles d'être mis en scène et déterminés par l'histoire, la structure sociale et la culture du groupe, cette culture « n'étant pas achevée mais un ensemble complexe en instance de constante modification ».

Ultimement, si chacun vise l'équilibre souhaité voyant de ce fait son identité et sa spécificité reconnues à l'intérieur de son groupe d'appartenance, tous souhaitent par ailleurs obtenir cette reconnaissance par un pair ou quelqu'un qui partage les mêmes opinions, les mêmes valeurs ou, mieux encore, par quelqu'un qui constitue une figure de référence de ce groupe. Or, il semblerait que la combinaison la plus avantageuse entre ces tendances se trouve dans la situation du *primus inter pares*, c'est-à-dire, celui qui se distingue en étant le plus conforme aux valeurs du groupe. Paradoxalement, cette reconnaissance et cette « valorisation de soi si précieuse(s) et si secrètement souhaitée(s) ne peuvent être atteintes que si elles ne semblent pas être recherchées⁷⁷ ».

⁷⁷ E.M. Lipiansky, *Identité subjective et interaction* article dans Carmel Camilleri (dir). *Stratégies identitaires*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Psychologie d'aujourd'hui, 1990, p.189-193.

Dans la perspective diachronique *appartenance-spécificité*, Joseph Kastarsztein décrit trois types de stratégies permettant à l'acteur social de confirmer son identification à un groupe : la conformisation, l'anonymat et l'assimilation.

2.3.2.2 Stratégies d'appartenance

« Lorsque l'écart est vécu comme trop grand, la pression sociale aidant, l'individu va tendre à mettre en place des comportements conformes aux attentes, ce qui ne veut pas dire qu'il les accepte psychologiquement », nuance Joseph Kastarsztein. C'est la stratégie de conformisation. Plusieurs études confirment l'existence d'*effets à retardement* (sic) témoignant de la tension due à la contradiction entre les opinions internes d'un individu et les comportements externes que celui-ci peut se voir obligé d'emprunter. Parfois, ces opinions internes peuvent être si fortes que l'individu abdique et cherche toutes les occasions d'affirmer ses convictions intimes, souvent au-delà du dessein même de survivre. Afin de contrer cet effet inéluctable, Joseph Kastarsztein soutient que tous les systèmes sociaux prévoient des espaces, des aires de liberté et d'expression individuelle ou collective permettant aux individus et groupes sociaux de se particulariser. Ces permissions autorisent l'action dite culturelle.

La stratégie d'anonymat, particulièrement indiquée dans les organisations où toute prise de risque a des conséquences néfastes pour les acteurs, est employée dans les contextes de régime totalitaire, quitte à faire atteindre à l'acteur social le point extrême de désindividuation. Cette stratégie a par contre le double avantage d'agir comme facteur de déresponsabilisation tout autant que de « révélateur des potentiels individuels » (sic) (Kastarsztein, p.35).

Finalement, la stratégie d'assimilation (qui se trouve être le degré ultime de la poursuite du sentiment d'appartenance), fait que les acteurs sociaux tentent d'oublier définitivement leurs caractéristiques sociales et culturelles les rendant distincts afin de se conformer de façon plus étroite encore aux normes dominantes et aux valeurs du groupe dominant. De cette

façon, la conformisation ne pourra plus être remise en question. Par contre, pour l'acteur empruntant cette stratégie, le risque est double. Par ses choix, celui-ci peut se trouver coupé de sa culture d'origine ainsi que de tous les appuis octroyés d'office sans avoir l'assurance d'être accepté dans la culture dont il convoite l'appartenance et bénéficier ainsi des avantages et privilèges de cette dernière⁷⁸.

Les trois stratégies décrites plus haut, situées du côté de la similarisation, sont autant de tentatives de résolution des conflits identitaires au profit d'un système social dominant. « Toutefois, quand l'individu a le sentiment que toutes ses conduites ne sont que le fruit de répétition, d'une moyennisation, des forces psychologiques le poussent à changer cet état de fait. » (Joseph Kastarsztein, 1990, p.37)

2.3.2.3 Stratégies de spécificité

Joseph Kastarsztein définit la stratégie de différenciation comme étant « l'ensemble des phénomènes par lesquels des personnes se déplacent vers de nouvelles conduites, de nouveaux espaces de vie, inventent de nouvelles dimensions de jugements ou d'évaluations relatives aux modes de faire et d'être avec autrui » (Lemaire, 1974). En effet, pour un individu, la référence à son identité est toute aussi vitale que celle de son appartenance et pour ce faire, il lui faudra faire la preuve de son existence en temps qu'*être séparé et distinct*. Par contre, l'acteur social doit pouvoir être en mesure d'avancer dans un système à double levier où il lui faudra veiller à ne pas se confondre avec son environnement. Créer, donc, de la différence tout en se gardant de ne pas aller trop loin, de se faire exclure.

La seconde, la stratégie de visibilité, est peut-être un des mobiles les plus puissants des comportements stratégiques identitaires ; elle consiste à la pleine acceptation autant subjective qu'objective d'une différence perçue.

⁷⁸ Joseph Kastarsztein, dans son article *Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités* mentionne de nombreux exemples de rejet de tentatives d'assimilation d'une culture à une autre, « se produisant parfois même des siècles plus tard. » (1990, p.36).

Nous ne les voyons pas, nous ne les entendons pas, nous ne leur parlons pas. Ce sont les vieux aux yeux de beaucoup de jeunes, les pauvres aux yeux des riches, les noirs pour les blancs, les sauvages pour les civilisés, les débutants pour les scientifiques ou les artistes bien en place (...) Quelque soit le sacrifice, leur premier souci est en fait de devenir visibles.⁷⁹

Pour un individu ou un groupe, c'est la garantie de faire reconnaître sa valeur, de "compter pour quelque chose", d'obtenir la pleine reconnaissance de son existence, « de confirmer sa visibilité aux yeux de la majorité et dans l'esprit de ceux qui la composent » (Joseph Kastarsztein p.38). Cette acceptation peut aller jusqu'à valoriser cette différence et, ultimement, par la reconnaissance sociale et le rapport de forces conjoncturels, en faire une nouvelle norme. En ce qui concerne les minorités culturelles, Isabelle Taboada-Leonetti distingue les notions de valorisation et de temporalité, ajoutant que cet exemple ne peut être mieux illustré que par le *Black is beautiful* des minorités noires américaines ainsi que par leur « double besoin de filiation dans le passé, de racines historiques, même mythiques et d'une possibilité en tant que groupe de se projeter dans l'avenir ». (Taboada-Leonetti, 1990, p.56).

La singularisation décrite par Joseph Kastarsztein se révèle comme le plus extrême des mécanismes de spécificité. Réservées à quelques privilégiés qui en auront l'autorisation (artistes, intellectuels, gens à statut social élevé), les actes de singularisations sont trop individualisés pour l'ensemble de la population et demeurent parfois sévèrement réprimés, plus particulièrement à l'intérieur des sociétés traditionnelles. "Être soi-même", ajoute Joseph Kastarsztein, est un rare privilège qui demande une grande dépense énergétique, vu les conflits qu'il suscite. La prétendue force de caractère des individus qui la pratiquent tiendrait plus, comme l'ont démontré les études de Milgram, à ce « que ceux-ci (soient) soutenus par l'expérimentateur (ou) par le protocole scientifique qui, à leurs yeux, semble leur prescrire la réponse à donner. »

Cette stratégie, souvent associée à la marginalisation et à l'*underground*, s'inscrirait en premier lieu dans le processus d'incomparabilisation. Pour ne pas se sentir inférieur, si un

⁷⁹ Moscovici (1979) tel que cité dans l'article *Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités* de Joseph Kastarsztein dans *Stratégies Identitaires*, p.38.

individu se compare à autrui (y percevant pour sa part une dévalorisation ou un handicap) celui-ci tentera de se rendre incomparable, d'invalider la comparaison en changeant les paramètres d'évaluation⁸⁰.

Dans un tel contexte, la singularisation apparaît comme une nécessité psychologique où refuser la valorisation positive considérée comme fondamentale et universelle pour le groupe dominant devient la seule stratégie possible pour contrer, au-delà de la dévalorisation et du rejet inhérent, l'indifférenciation et la confusion. Dans cette perspective, notons que le domaine culturel demeure encore la sphère la plus accessible aux minorités et qu'elle permet une expression identitaire dans la sphère du privé ou de la communauté sans heurter de front le majoritaire, quitte à se voir stigmatisé par ses particularités culturelles (Lipianski, p.62).

Il y a donc succès, du point de vue psychologique, de la stratégie identitaire « lorsque l'individu parvient à élaborer des cognitions et des conduites propres à lui assurer l'économie de tensions qui résultent de l'affrontement entre le code culturel de ses origines et celui de l'univers où il s'agit de s'adapter en demeurant pourtant ancré dans le premier » (Vinsonneau, p.131). Joseph Kastarsztein, quant à lui, conclut en disant que quel que soit le déterminant extérieur (rejet, mise en cause, questionnement) ou intérieur (mal se situer, perception de soi) servant à mettre en place une stratégie identitaire, celle-ci vise toujours un but ultime : la reconnaissance pour l'acteur social, aux yeux des autres et des siens, d'une place qui lui soit propre, bref, la réalisation de soi.

Par leur adhésion au processus de création, les stratégies identitaires des acteurs-participant(e)s (qui ne pourraient donc être évaluées qu'en fonction de leur cheminement individuel) appartiennent toutes aux stratégies de spécificités et c'est plus précisément dans cette dernière dimension des stratégies identitaires que se situent la problématique et le cadre de la présente recherche.

⁸⁰ L'auteur donne l'exemple, en page 40 de *Stratégies Identitaires*, des enfants qui « à défaut d'avoir de la ficelle pour construire une bonne cabane construiront donc une belle cabane, rendant ainsi invalide l'évaluation avec le groupe des enfants ayant de la ficelle pour construire une bonne cabane. »

2.3.2.4 Stratégies identitaires des nomades urbains

Pour tous les acteurs sociaux devant faire face à la déterritorialisation, la stratégie identitaire semble consister à s'appuyer sur la double identité, à jouer sur la pluralité des territoires et des réseaux de relation, à miser sur des comportements davantage tournés vers l'ailleurs dans lesquels les métissages, tant culturels que commerciaux ou technologiques, sont les seules issues. C'est plus spécifiquement dans ce groupe que se retrouvent les acteur-participant(e)s de la présente recherche.

Dans *Au bonheur des villes* (2002), Alain Cluzet énonce : « L'avenir est à la ville au choix, à la carte, composée par l'habitant lui-même, au cœur de tous les échanges. » (p. 22). La ville serait paradoxalement à l'origine d'une revalorisation du local, d'une re-territorialisation, conséquence directe de la mondialisation, laquelle peut donner sens et pouvoir à l'individu. Elle seule « peut produire de la centralité à une autre échelle que celle de l'individualité... si tant est qu'elle reconnaisse dans l'individu le sujet-acteur » (Cluzet, p.22).

2.4 Concept d'espace transitionnel

Afin de mettre en perspective l'importance et l'apport du lien des acteurs-participant(e)s avec le lieu d'appartenance, il importe de replacer l'ensemble dans la perspective de la psychanalyse. C'est pourquoi il est nécessaire d'aborder le rapport avec l'espace par la théorie de l'objet transitionnel. Cette mise au point de base permet, à sa suite, d'expliquer le concept d'espace transitionnel.

2.4.1 Le concept d'objet transitionnel selon D.W. Winnicott

Dans son livre *Jeu et Réalité : l'espace potentiel* (1971)⁸¹, D.W. Winnicott, pédiatre et psychanalyste, expose l'hypothèse originelle sous-tendant le concept d'objet transitionnel. Il

⁸¹ D.W. Winnicott. *Jeu et réalité; l'espace potentiel*, traduit de l'anglais par Claude Monod et J.B. Pontalis. Paris : Gallimard, 1975. 218 p.

explique que dès la naissance, l'enfant stimule la zone érogène buccale en suçant son pouce, ses doigts ou ses poings, par exemple, y trouvant apaisement et satisfaction. Par la suite, la mère donnera à l'enfant un objet particulier (ourson, poupée, couverture..) auquel il pourra s'attacher d'autant plus passionnément que cette période coïncidera, la plupart du temps, avec le détachement que celle-ci opérera envers son bébé. L'enfant affrontera alors ce que Winnicott appelle *l'épreuve de réalité*. Habitué à vivre jusque-là en *égocosmie*⁸², il « sera appelé à substituer ou à sublimer l'angoisse de sa désillusion et la perte de son sentiment de toute-puissance à travers l'appropriation d'un objet transitionnel qui le situe d'emblée dans l'espace topologique⁸³ ».

Ce concept entraîne à sa suite ce que Winnicott désigne : les phénomènes transitionnels, lesquels consistent en une suite de stratégies, une « aire intermédiaire d'expériences partant de la relation, par exemple, entre la bouche et l'ours en peluche, entre l'activité créatrice primaire et la projection de ce qui a été introjecté » (Winnicott, 1971 p.8). En grandissant, l'enfant emploiera d'autres moyens (comptines, mélodies), d'autres comportements afin de contrer l'angoisse de désillusion.

Cette angoisse de désillusion renvoie à l'essence même de l'illusion existant chez le bébé et se manifestant chez l'adulte par l'art et la religion. Cette expérience illusoire, si elle est partagée, permet de former un groupe ayant pour base les affinités des expériences illusoires. Cette notion d'illusion, selon D.W.Winnicott, formerait « la racine naturelle de la constitution de groupes humains » (Winnicott, p.10).

2.4.1.1 Conditions préalables de la relation à l'objet transitionnel

Plusieurs conditions (lesquelles ont la particularité d'être similaires à celles du choix de l'espace transitionnel) prévalent à l'établissement de la relation de l'enfant à l'objet

⁸² Winnicott, tel que mentionné par Michel Parazelli, emploie ce terme pour définir la symbiose de l'enfant, de l'individu avec l'univers.

⁸³ Michel Parazelli, *La rue attractive ; parcours et pratiques identitaires des jeunes de la rue*. Montréal : Presses de l'Université du Québec. 2002, p.150.

transitionnel. Winnicott (1971, p.18) les résume ainsi : le petit enfant doit pouvoir s'arroger les droits de possession sur l'objet, droits qui lui sont d'abord autorisés et qui peuvent faire l'objet d'une annulation de la part des responsables. L'objet, évidemment choyé, peut être aimé avec excitation mais aussi mutilé ; celui-ci ne doit jamais changer à moins que l'enfant ne le désire; il doit subir ou survivre à l'amour instinctuel, à la haine voire à l'agressivité pure; l'objet doit communiquer une certaine chaleur ou densité (ou toute autre qualité qui puisse lui conférer une personnalité propre) ; il doit permettre à l'enfant d'entretenir à l'égard dudit objet une dualité de réalité dehors-dedans qui ne soit pas une hallucination et finalement, cet objet doit pouvoir être voué au désintéressement progressif, à être, sinon oublié, du moins relégué dans les limbes. En fait, l'enfant ne doit pas avoir à en faire le deuil.

Tout le truchement des phénomènes transitionnels découlant de l'objet du même nom trouve son terrain d'expression dans la zone intermédiaire entre la réalité psychique interne et le monde externe tel qu'il est perçu par deux personnes en commun. C'est ainsi que ces phénomènes transitionnels " opèrent " dans le domaine culturel tout entier (Winnicott, p.13).

2.4.1.2 Conditions préalables de la relation à l'espace transitionnel

Winnicott affirme que la première identification d'un sujet est l'identification à un lieu. Avant de penser les pulsions, « il faut supposer un espace où ces pulsions puissent être reconnues comme existantes. Ceci suppose qu'elles ne soient pas vécues comme effrayantes. Il s'agit donc d'un lieu d'où elle pourront être imaginées et enrichir le rapport du sujet au monde » (O'dWyeder de Macedo, 1994).

Le concept d'objet transitionnel, dont les manifestations s'observent chez le nourrisson, se transformera plus tard en espace transitionnel que l'adolescent pourra investir par le jeu, y développant ainsi son activité culturelle. Tout comme pour l'objet transitionnel, des conditions prévalent au choix de l'espace transitionnel : il doit y avoir d'abord réciprocité des relations entre les sujets, lesquelles doivent avoir lieu dans un mouvement d'appropriation mutuelle du lieu au cœur de l'activité symbolique; un lien de confiance et de fiabilité doit

unir les participants afin que ceux-ci puissent rester libres et demeurer capables de s'approprier et de garder intact l'acte social ; l'espace intermédiaire que constitue l'espace informel doit être aussi considéré comme zone neutre et conserver tout son potentiel d'indétermination dans l'établissement des règles du jeu *playing*⁸⁴ (Parazelli, p. 152). Suivant ces conditions, on remarquera que le choix de l'emploi des Cycles Repère et du protocole qui s'y rattache répond d'emblée aux conditions nécessaires à la relation à l'espace transitionnel.

Dans le contexte des conditions préalables à la relation à l'espace transitionnel, Winnicott distingue deux types de rapport pouvant s'établir à l'intérieur de la dynamique de l'espace transitionnel : le mode de relation à l'objet par lequel le sujet fait des projections subjectives sur l'espace et le mode d'utilisation par lequel le sujet utilise l'objet-espace pour ses propriétés objectives. Par ces deux modes de relation, Winnicott introduit ici les concepts de saillance et de prégnance empruntés à René Thom (1991, L'inconscient et la science).

2.4.1.3 Saillance et prégnance dans l'espace transitionnel

Deux phénomènes s'observent en ce qui concerne la dynamique du sujet à l'intérieur de l'espace transitionnel que celui-ci et son groupe se sont choisis. Dans *La rue attractive ; parcours et pratiques identitaires des jeunes de la rue* (2002), Michel Parazelli explique que les notions de prégnance et de saillance⁸⁵ sont issues des *Gestalt*-théoriciens allemands, lesquels ont représenté respectivement la saillance et la prégnance comme des états distincts : la prégnance comme un état d'intention, de sens (ensemble des caractères représentés par le concept) et la saillance comme un état d'extension, c'est-à-dire de signification.

⁸⁴ Note de l'auteur : par opposition au terme *game*, lequel sous-tend des règles pré-établies.

⁸⁵ Liée à la sensation ou à la perception d'une discontinuité qualitative, René Thom définit la saillance comme « étant une forme qui frappe l'appareil sensoriel du sujet par son caractère abrupt ou imprévu. » (Thom, p.66) et la prégnance comme « une forme qui a la capacité d'attirer l'attention et de se reconstituer en un système de significations. » (Thom, p.68).

Ces deux états fonctionnent comme des vases communicants de prégnances (un lieu-culte et son pouvoir attractif sur les adolescents, par exemple) provoquant des saillances ré-émettrices (les vêtements qu'ils portent quand ils fréquentent ce lieu, confirmant leur appartenance à celui-ci), lesquelles formeront à leur tour des prégnances nouvelles, des émergences nouvelles, d'autres lieux-cultes.

Ces concepts de saillance et prégnance ainsi que les deux types de rapports à l'objet (mode de relation, d'utilisation) décrits plus haut expliqueront en partie les intuitions de la présente recherche.

2.4.2 Effets de l'espace transitionnel sur la construction identitaire

Le phénomène d'appropriation et de désappropriation des lieux investis socialement est intimement lié à la construction de soi, au processus identitaire. C'est pourquoi il importe de bien comprendre le processus de co-détermination dynamique entre l'espace et l'identité humaine. () Les lieux n'étant pas neutres, ils participent à développer le sentiment d'appartenance ou l'inverse et ainsi à structurer ou à déstructurer l'individualité.⁸⁶

Le concept d'espace transitionnel permet à l'individu de parachever sa constitution identitaire, de sous-tendre symboliquement une structure lui permettant d'appréhender les interactions socio-spatiales qu'il prémédite. Cette structure lui permettra d'établir une « distinction entre soi et l'autre, cet exercice jamais achevé qui est le fondement de la construction identitaire » (Parazelli 2002, p.149). Constituant un mode de défense contre l'angoisse d'abandon, le processus transitionnel (dans lequel l'activité de création jouerait un rôle central) permettrait à l'acteur social d'appréhender l'espace comme un objet de prédilection lui ouvrant « un monde créatif de perceptions qui (lui) donne () le sentiment que la vie vaut d'être vécue ⁸⁷ ». Le sujet y parachèverait sa constitution identitaire tout en

⁸⁶ Michel Parazelli, *L'imaginaire urbain et les jeunes; la ville comme espace d'expériences identitaires et créatrices*, collectif sous la direction de Pierre-W. Boudreault et Michel Parazelli. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2002, p.202.

⁸⁷ Gérard Mendel, *L'acte est une aventure : du sujet métaphysique au sujet de l'actepouvoir*, série Psychanalyse et société. Paris : Éditions la Découverte, p.410-411.

structurant symboliquement ses perceptions à partir d'un contexte particulier d'interactions socio-spatiales. Il s'y sent donc exister en tant que sujet réel.

2.5 Espace transitionnel et culture

L'espace transitionnel en tant que phénomène d'évolution permet à l'individu d'appréhender de façon géographique la genèse de sa représentation topologique de l'espace. En plus de parachever sa capacité d'utiliser des symboles lui permettant d'entrer en contact avec sa réalité psychique interne, l'espace transitionnel lui permet de se constituer une représentation socialisée, voire "culturisée" de l'espace en irriguant les constructions mythiques de sa vie sociale (Green, 1980).

En employant Hochelaga-Maisonneuve comme un des propos de la création, les acteurs-participant(e)s agissent métaphoriquement sur leur quartier en conscientisant les réseaux identitaires de leur sentiment d'appartenance. Il y aurait donc, de leur part, une prise de pouvoir, voire une responsabilisation de ceux-ci sur leur environnement que le déroulement du processus de création n'a pas pris en charge et ne permet pas d'évaluer.

2.5.1 Identité spatiale

D'après René Lussault⁸⁸, l'identité spatiale n'existe pas comme telle mais se trouve prise en main, construite collectivement par le groupe d'acteurs sociaux qui s'implique dans cet espace. « Ceux-ci peuvent avoir ensuite tendance à le naturaliser dans leur usage, à en faire une essence immuable, quitte à déformer (...) ce que la science historique peut dire de l'origine et du développement du même espace. » (Lévy et Lussault, 2003, p.480). Devenant

⁸⁸ Jacques Lévy et Michel Lussault. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris: Belin, 2003.

l'objet d'une acculturation, voire d'une mythification de la part des groupes sociaux, l'espace permet une appropriation culturelle qui en favorise « le mouvement de découpe de l'étendue spatiale et de stabilisation d'objets spatiaux singuliers » (*ibid*). Dotée de représentations d'attributs, de définitions et de particularités posées en évidence par ceux qui s'en servent, l'identité spatiale appliquée au territoire devient donc porteuse des rhétoriques :

- d'attributions de position (site, situation, limites de l'objet spatial porteur du discours identitaire) ;
- d'attributions de configuration (organisation matérielle de l'objet) ;
- de dénominations de substance et de valeurs (organisation idéale de l'objet).

Deux autres sphères d'identité spatiales sont identifiables : dans un cercle identitaire plus rapproché, l'individu peut, par sa pratique et son langage, construire son propre espace identitaire davantage engagé par son action (cet espace, juxtaposé à l'espace culturel d'appartenance, contribue à définir la face de l'acteur social au cœur du groupe) et, de façon plus élargie, on parle aussi d'identité spatiale collective où, au contraire de la sphère politique, c'est l'ensemble des discours, des représentations et des pratiques normatives d'usage courant qui constitue les configurations de l'identité spatiale.⁸⁹

Malgré la pérennité de leur discours historiquement construit, les trois sphères de l'identité spatiale décrites plus haut entrent en interaction perpétuelle et leur dynamisme crée des effets qui se démultiplient, varient et se nuancent inlassablement. Dans l'ère post-moderne, l'acteur social verra son espace identitaire personnel se dilater dans un environnement technologique. Il se verra forcé de construire son propre espace de référence, ne se contraignant plus, dorénavant, à des considérations purement spatiales. Il constituera ses propres couloirs identitaires, souvent configurés par les transports (routiers, ferroviaires, aériens) et par la technologie des communications (téléphonie, câble, Internet). « Du moment que tombe la

⁸⁹ NDLR : Ces deux paramètres constitueront d'importantes données pour la mesure des effets de l'appartenance dans le cadre de la présente recherche.

contrainte spatiale, le triomphe de l'individu vis-à-vis la communauté territoriale semble total », conclut G. Sénéal (1992)⁹⁰.

2.5.2 Imaginaire spatial et sentiment d'appartenance

Le sentiment d'appartenance, par le reconnaître, le revenir, le s'attarder, le répéter, le protéger, s'élève contre le chaos et l'errance. Le sentiment de non-appartenance, par le s'éloigner, le sortir, le courir, le s'initier, le risquer fait place au ghetto et à l'enfermement.⁹¹

Nombres d'études ont établi que le sentiment d'appartenance est issu de l'imaginaire, qu'il n'y a pas d'appartenance qui ne soit d'abord établie par ses habitants dès lors que ceux-ci peuvent imaginer leur habitat. Dans la mesure où « l'espace est vécu, où le quartier est porteur de significations pour son propre vécu, sa propre histoire, sa socialité, sa vision du monde, il ne peut être qu'imaginé ». Il se trouve donc constitué comme « l'expression de signifiés vécus essentiels⁹² » (Chalas, p.29).

Conséquemment à cette affirmation, l'espace est, selon Yves Chalas, le plus souvent appréhendé de façon inexacte par ses habitants. Paradoxalement, plus grande est la filiation entre l'habitant et son habitat, moins cartésienne en sera son appréhension. L'habitant, s'il s'identifie à son quartier, le circonscrit de manière plus floue, moins précise. Dans son imaginaire, « il en taillera à sa convenance les configurations vides ou pleines, isolées ou reliées et les interliera entre elles ». Ce qui, le plus souvent, constitue un défi au réalisme. Il semble que l'habitant se sentant moins partie prenante de son quartier en appréhendera plus facilement les limites officielles et le centre (Chalas, p.28).

⁹⁰ G. Sénéal. *Aspects de l'imaginaire spatial : identité ou fin des territoires ?* Annales de Géographie no. 563, 1992, p.29.

⁹¹ Yves Chalas. *Le sentiment d'appartenance* / Informations sociales, no. 45, 1995, p.36.

⁹² L'auteur fait précéder ces propos du fait relevé lors des études mentionnées sur l'appartenance, de l'incapacité technique pour l'acteur social à dessiner correctement un plan de son quartier d'appartenance.

Dans la présente recherche, l'acteur-participant(e), en tant qu'acteur social, cherche non pas « à connaître son quartier mais à s'y reconnaître ». Il en déformera donc les limites non pas par mensonge ou par leurre mais parce qu'il l'imagine⁹³ ; « ce mécanisme (lui) permet de se retrouver dans les êtres et les choses du quartier, c'est en premier lieu (pour) pouvoir les reconnaître et les retrouver chaque jour, de les ritualiser et d'y routiniser (sic) sa propre existence » (Chalas, p.32). La répétition est la condition de l'appartenance. Il faut pouvoir créer des habitudes dans l'espace identitaire. Il faut pouvoir s'y fixer pour répéter les actions qui délimitent la vie de l'acteur social dans ce même espace puisque « répéter, c'est appartenir » (*ibid*).

Par nécessité d'opposition, le sentiment d'appartenance ne peut exister que si son contraire existe. Il est donc nécessaire à l'acteur social de pouvoir opposer le sentiment de non-appartenance (au reste de la ville) au sentiment d'appartenance (à son quartier). Cette interface entre l'ici et l'ailleurs lui permet de s'affirmer, de ressentir et de délimiter son quartier comme étant, selon Yves Chalas, « celui dans lequel croît le sentiment de sécurité à mesure que décroît le sentiment d'insécurité » (p.35).

2.5.3 Fonctions de l'identité dans la délimitation du territoire

Une des premières expressions spatiales de l'identité, selon Geneviève Vinsonneau dans *Culture et comportement* (1997), est bien celle du marquage des limites ; limites de la circulation et de l'appropriation de l'espace, balisage des territoires, processus de centration des groupes, mobilité et stabilisation des appartenances et articulation des diverses aires d'activité (Vinsonneau, p.132).

Du point de vue psychosocial, ces marquages se manifestent par les modes de gestion identitaires du corps, par le repérage des espaces de rencontre et « l'étude des parades identitaires qui s'y déploient » ; sur le plan sociologique, par l'appropriation différentielle

⁹³ Dans le cadre de son exposé sur l'appartenance, l'auteur définit l'imaginaire comme étant un pôle ou troisième voie qui réconcilie sujet et objet, concret et abstrait, corps et esprit, le même et l'autre.

des espaces urbains (quartiers favorisés ou défavorisés), l'appropriation langagière et pratique et la production de leurs codes spécifiques, par la différenciation entre les espaces ethnicisés et les espaces cosmopolites ; et du point de vue anthropologique, par l'observation du lieu d'origine et du lieu de résidence éclairant le lieu de ressourcement identitaire par diverses entreprises de bricolage économique et par la dynamique des identités périodiques combinées ou déchirées entre deux espaces ou deux modes de références à l'ailleurs. (Vinsonneau, p.132)

2.5.4 Registre identitaire dans l'action urbaine

Le poétique urbain réside en cet espace où la part des hommes et celles des lieux ne peuvent être distingués, en cette durée, où nous nous accomplissons, en réactivant le parcours d'autres êtres.⁹⁴

Puisque l'image d'une ville uniforme, perçue de « façon indifférenciée⁹⁵ du point de vue de sa configuration urbaine, dans ses habitations et son architecture et par là même perçue semblable à toutes les villes reste une expression majeure de l'inhabitable » selon Yves Chalas, traiter de l'imaginaire de l'appartenance, « c'est aussi examiner les pratiques urbaines quotidiennes que les habitants d'un quartier réalisent dans leurs pensées et leurs paroles au rang des symboles de l'appartenance à un quartier. »

Michel Maffesoli dans *La conquête du présent* (1998) décrit la résistance de certains quartiers des grandes villes telles Paris, New York ou Londres face à l'uniformisation de la civilisation mondiale dominante. Ces quartiers, le plus souvent organisés en constellations d'identités régionales et ethniques, en « villages dans la ville » (Maffesoli, 1998, p.137) opposent des résistances traditionnelles qu'on pourrait croire anachroniques⁹⁶. Ces résistances « engendrent une solidarité due à la prégnance d'une mémoire spatiale qui, à l'image des trous noirs de

⁹⁴ Michel Maffesoli, *La conquête du présent* : pour une sociologie de la vie quotidienne, Paris : Desclée de Brouwer 1998, p.51.

⁹⁵ NDLR : L'auteur parle des villes les comparant dans son propos à des habitats d'animaux tels ruches, termitières, alvéoles.

⁹⁶ NDLR : Le quartier Hochelaga-Maisonneuve pourrait, dans une certaine mesure, en faire partie.

l'astrophysique contemporaine, constitue une réserve d'énergie insondable et mystérieuse que l'on ne peut sous-estimer.» (Maffesoli, p.63). C'est sur ce phénomène de résistance que se constitue la base des actions urbaines les plus profitables aux acteurs sociaux, que s'incarne la socialité.

2.5.5 Mémoire urbaine et projet urbain

Trop souvent, constate-t-on dans l'histoire des villes, une scission s'exerce entre projet urbain et mémoire urbaine. « La mémoire urbaine se dégrade en ville-musée, le projet urbain se contracte en ville-artefact » ⁹⁷ (Chesneaux, p.107). On relève trop souvent que villes-projectives ou villes-musées révèlent inversement l'une à l'autre leur incapacité à vivre en amont (ou en aval) leur vie propre, chacune étant la contrepartie de l'autre, révélant son déficit de temporalité en aval (ou en amont). Idéalement, la mémoire et l'imaginaire « doivent intervenir comme composant(e)s nourricier(e)s du lien social, apportant un peu de rêve collectif et de transcendance. () Donc mémoire urbaine et projet urbain peuvent se valoriser l'un l'autre, affirmer conjointement la réalité vivante d'une ville bien campée sur les deux versants du temps » (Chesneaux, p.109).

Catalyseur du passé et du futur, le présent doit agir comme acteur autonome. Il doit « assurer le respect des exigences de l'avenir tout en respectant les ancrages mémoriels dont la ville continue à avoir besoin ». En urbanisme, (puisque dans le contexte du présent mémoire, il faut s'y référer) on considère qu'un projet urbain bien intégré, s'adossant à la durée du temps, doit pouvoir employer la profondeur de champs temporelle⁹⁸. À l'heure de la mondialisation, le souci de « référent social enraciné dans le passé et ouvert au développement humain peut

⁹⁷ Article de Jean Chesneaux dans Thierry Paquot (dir). *Le quotidien urbain; essais sur le temps des villes*, Paris : Institut des villes, découverte, 2001, p.107 à 127.

⁹⁸ Le concept de *noo-temporalité* (sic), évoqué par Jean Chesneaux dans *Mémoire urbaine et projet urbain* et développé par le philosophe américain Julius Fraser, permet à chacun, quel que soit son lieu d'appartenance, de pouvoir remonter ou descendre à volonté le cours du temps afin d'intégrer le passé et le futur à la *praxis* (à l'agir). Une ville authentique devrait donc, selon Jean Chesneaux, «être capable de muter sur elle-même.» (p.110).

seul faire contrepoids aux pressions de force économiques, lesquelles sont indifférentes à la fois au passé comme culture et à l'avenir comme exigence morale » (Chesneaux, p. 124).

Dans la post-modernité, l'identité doit pouvoir agir comme un signifiant flottant (Lussault, 1997)⁹⁹. Selon Michel Lussault (1997), les projet urbains les plus concluants doivent être assez attractifs pour provoquer une adhésion initiale de l'ensemble des participants (architecture, lieux publics, sociabilité, culture partagée) tout en conservant une indétermination qui puisse permettre à chacun de s'inscrire dans une action collective tout en conservant ses propres références. Les projets impliquant des acteurs sociaux doivent « pouvoir offrir des représentations suffisamment vagues en même temps que puissantes pour que les protagonistes se rejoignent dans l'idée que quelque chose soit à tenter » (Lussault, p.525).

À cet égard, il est significatif de constater que les acteurs-participant(e)s ont intégré une partie de l'imagerie du statuaire de la période glorieuse d'Hochelaga-Maisonneuve à la création de scènes et de personnages.

2.6 Le " vouloir de création "

Impossible donc, de parler du couloir de création sans préciser ce que représente le sujet, c'est-à-dire cet incroyable entremêlement de fonctions, de rôles, de machineries de processus, dont émerge paradoxalement pour chacun de nous la certitude que "moi c'est moi" et le sentiment d'une unité et d'une identité imperturbables.¹⁰⁰

Ces affirmations de Gérard Mendel replacent l'individu en lien avec la création, au cœur de la stratégie identitaire dans l'espace urbain. On ne peut parler de sujet sans replacer celui-ci dans son histoire, sans indiquer « comment il s'est construit historiquement » (Mendel, p.119), affirme-t-il. Le " vouloir de création " (1999) selon Gérard Mendel, se manifeste le

⁹⁹ Dans l'article de Michel Lussault. *Des récits et des lieux : le registre identitaire dans l'action urbaine*, Annales géographiques, 1997. p.527.

¹⁰⁰ Gérard Mendel, *Le vouloir de création : auto-histoire d'une œuvre* en collaboration avec Roger Dosse, Éditions de l'aube, 1999. p.119.

plus souvent dans la création culturelle et utilise les apports des différentes socialisations construites au cours des différentes stratégies identitaires empruntées, le tout « replacé à l'intérieur du processus de sublimation » ¹⁰¹ (p.127).

2.6.1 le "vif du sujet" et l'"actepouvoir"

Je ne peux avoir d'intelligence du lieu où je me trouve ou de ce que je suis sans comprendre comment je suis arrivé là ou comment je suis devenu cela (). La connaissance de soi comporte nécessairement une profondeur temporelle ; elle inclut le récit.¹⁰²

Dans une perspective philosophique, ce que Gérard Mendel nomme le "vif du sujet" dans son ouvrage *Le Vouloir de création* (1999), c'est le passage à l'action qui se retrouve, « dans la capacité humaine à l'invention, à la création dans le cours même de l'acte » (Mendel, p.125). Le "vif du sujet", permet d'éviter la répétition (pris ici dans le sens dépréciatif). Dans l'édification de la stratégie identitaire spécifique, cette notion donne l'essor nécessaire à reconquérir, pour les acteurs sociaux, une position de sujets. Cette ardeur, ce geste d'affirmation que constitue cette impulsion aide les acteurs sociaux¹⁰³ à « se définir avantageusement au sein de leur environnement social () et, dans le cadre de la présente recherche, par la création théâtrale.

Encore ici ressurgissent les concepts de *playing-game* précédemment décrits que recoupe l'idée de l'*actepouvoir*. Le terme d'*actepouvoir*, selon Gérard Mendel dans *L'acte est une aventure*, présente trois caractéristiques : « il est de la définition de l'acte que la réalité soit modifiée () le sujet possède une quantité variable de pouvoir sur son acte (sur le processus et

¹⁰¹ Sublimation : Processus par lequel la pulsion sexuelle déplace son but sexuel initial vers un autre but, visant des objets socialement valorisés. () sublimation des instincts, leur dérivation vers des buts altruistes, spirituels. (Le petit Robert, 1995).

¹⁰² Charles Taylor, *Les sources du Moi : la formation de l'identité moderne*. Ed. Boréal compact : Montréal. 2003. p.75.

¹⁰³ Définis dans ce cadre précis par Gérard Mendel (même ouvrage) comme *sujet-machinerie*, c'est-à-dire : « La somme des éléments organiques provenant de l'hérédité, mémoire de l'acquis, et l'ensemble des liens actuels du sujet à ses centres d'intérêts et le vaste stock de représentations de la culture dont (il) use quotidiennement. » (p.124).

les effets de l'acte) et troisièmement, selon le degré de pouvoir qu'il possède ou non sur son acte, des effets psychologiques de qualité différente vont advenir pour le sujet ». (Mendel, 1998. p. 435)

2.7 Paramètres de mesures préalables

2.7.1 Instruments de mesure

Afin de vérifier l'incidence de l'identité et de l'appartenance au quartier désigné dans le processus de création, nous avons sélectionné trois instruments de mesure afin de construire une grille d'analyse possible pour l'ensemble du spectacle. Seront ainsi commentés :

- les résultats de l'exercice de *brainstorming* en libre association effectué en début de processus sur les questions à savoir : *ce que le quartier évoque, ce qu'il n'évoque pas* ;
- Le recensement et l'interprétation des sèmes et signes observables sur l'ensemble du résultat de l'œuvre produite ;
- un questionnaire de post-production¹⁰⁴ appliqué aux acteurs-participant(e)s afin de mesurer chez ceux-ci, d'une façon subjective, l'incidence du processus sur leur perception d'eux-mêmes et d'en dégager une possible stratégie identitaire, ainsi que leur perception du quartier.

2.7.2 Paramètres d'incidence

Dès le début du processus de création, seront pressentis les paramètres de mesure suivants (tels que décrits dans le second chapitre) :

¹⁰⁴ Le questionnaire leur sera posé après réception et audition du DVD d'archive de l'œuvre produite (voir appendice B).

- les incidences sur l'ensemble de l'œuvre de l'identité de réseau¹⁰⁵ par rapport à l'identité de territoire (la structure du spectacle, la composition des personnages, le niveau de langage, le scénario) ;
- les incidences du sentiment d'appartenance (ou de non-appartenance) dans l'espace transitionnel, par le choix des images et des artefacts captés dans le quartier ;
- les effets du *playing-game*¹⁰⁶ dans le cours du processus de création ;
- les effets de saillance et prégnance¹⁰⁷ dans la construction des personnages ;
- les incidences de l'identité de réseau versus l'identité de territoire sur le choix des stratégies de spécificité¹⁰⁸ (différenciation, visibilité, valorisation, singularisation, incomparabilisation) ou d'appartenance¹⁰⁹ (conformisation, anonymat, assimilation) ;
- les incidences du sentiment d'appartenance sur « l'emploi de la profondeur du champ temporel » (Chesneaux, 2001, p.124) ; sur les représentations du quartier désigné comme ville-projective par rapport aux représentations de la ville-artefact ou de la ville-musée¹¹⁰.

¹⁰⁵ Identité définie comme *signifiant flottant* (stratégie identitaire) dans la ville-transit (voir note 68).

¹⁰⁶ Le concept de *game*, incluant des règles établies s'appliquant à l'espace transitionnel, ici le quartier, par rapport au concept de *playing*, déstructuré, s'appliquant davantage à l'espace de création scénique.

¹⁰⁷ Voir section 2.4.1.3 Saillance et prégnance dans l'espace transitionnel.

¹⁰⁸ Voir section 2.3.2.3 Stratégies de spécificité et section 2.3 Stratégies identitaires.

¹⁰⁹ Voir 2.3.2.2 Stratégies d'appartenance.

¹¹⁰ Voir section 2.5.5 Mémoire urbaine et projet urbain.

CHAPITRE III

INCIDENCES DU SENTIMENT D'APPARTENANCE DANS LE PROCESSUS DE CRÉATION

Dans la production réalisée seront retracées et identifiées les conditions à la relation à l'espace transitionnel en lien avec le lieu d'appartenance, l'influence et l'action des différentes sphères d'identité territoire/réseau des acteurs-participant(e)s, les différents modes de relation à l'espace que constitue l'édification de la représentation à partir du quartier Hochelaga-Maisonneuve ainsi que l'apport de la technologie comme sphère complémentaire à l'expression du sentiment d'identité.

Tout comme pour les Cycles Repère, les notions de saillance, inscrites d'emblée dans l'espace transitionnel, aident à comprendre et indiquent comment, dans le contexte de la présente recherche, les acteurs-participant(e)s chargent de sens une forme perçue, comment cette première forme se reproduit et investit d'autres formes saillantes, rayonnant et réémettant constamment de la prégnance sur ces dernières. Il faut comprendre, de plus que ce procédé en spirale n'est pas définitif : « il peut se résorber, disparaître, changer. Sauf pour les formes sources qui, elles, gardent une certaine stabilité » (Thom, p.75)

3.1 RELATIONS AVEC L'ESPACE TRANSITIONNEL

3.1.1 Interprétation des résultats du *brainstorming*

Lors des rencontres d'avant-projet, un exercice d'association libre a été effectué avec chacun des deux groupes¹¹¹ afin de faire ressortir et mettre en relief les tendances, idées reçues, préjugés et lieux communs que ceux-ci pouvaient entretenir sur leur lieu d'appartenance.

¹¹¹ Parmi d'autres participant(es), on retrouvait dans le premier groupe Manon, Céline, Nadia et Marie-Claude, Hugo et Roxana dans le second.

À la question suivante : « Quand je pense au quartier Hochelaga-Maisonneuve, je pense à quoi ? » sont apparus d'abord, dans les deux groupes interrogés :

- Des termes associés au portrait socio-économique du secteur (avec références historiques) tels : enfants, Louise Harel, Réal Ménard, chiens et proprios, friterie, pollution, artistes, contraste, tatouage, Vietnamiens, famille Laviguer, La Bolduc, solitude, suicide, junkies, graffiti, serveurs, clochards, fête populaire, langue française et service sympathique ;
- Des termes associés à la solidarité sociale tels : pauvreté, loi 57¹¹², organisme communautaire, solidarité, Chic Resto-Pop¹¹³, Dr. Julien¹¹⁴, la Nef et le Zest¹¹⁵, Caserne 18-30¹¹⁶, assistance-emploi, Village des Valeurs et fête populaire ;
- Des termes associés aux spécificités architecturales du quartier tels : brique rouge, escaliers, Marché Maisonneuve, Presse-Café, friterie, ruelles, bacs à fleurs, route et trottoir, Stade Olympique, squat, richesse architecturale, arbres, parc, jardin, dépanneur, et bazar ;
- Des termes associés au thème de la criminalité tels : drogue, préjugés, répression, criminalité, violence, *hold-up*, vol, drogue et prostitution.

Dans les deux groupes, les termes pauvreté et artistes sont également apparus. À la question : « Quand je pense au quartier Hochelaga-Maisonneuve, je ne pense pas à... » sont ressortis les termes associés à :

- la richesse économique tels : riche, éducation, goût, propre, stylé, ambition, espoir, structuré, lieux de drague, fine cuisine, hôtel luxueux, langue anglaise, vêtements de luxe, parcomètres et vignettes, légumes frais et sentiment d'insécurité.

¹¹² Loi sur la réforme de l'aide sociale.

¹¹³ Organisme communautaire et cuisine collective.

¹¹⁴ Médecin exerçant dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve auprès des enfants défavorisés.

¹¹⁵ Organismes culturels du quartier Hochelaga-Maisonneuve.

¹¹⁶ Groupe communautaire jeunesse.

Paradoxalement, l'énumération de ce dernier terme (sentiment d'insécurité) évoquerait, aux dires des participant(e)s, l'assurance, malgré la criminalité régnant dans le secteur, de pouvoir compter sur les structures et ressources communautaires du quartier.

Tous les éléments évoqués plus haut et dépeignant les particularités habituellement associées au quartier exprimeraient davantage les spécificités d'une identité de territoire que celles d'une identité de réseau. L'exercice d'association libre a permis ici le mode de relation à l'objet dans l'espace transitionnel en favorisant principalement l'expression, chez les participant(e)s, de projections subjectives¹¹⁷.

3.1.2 Choix des lieux tournés

Ont été tournés, pour chacun des secteurs, les plans suivants :

- secteur 1 - (délimité par les rues Hochelaga au nord, Notre Dame au sud, Joliette à l'est et à l'ouest par la voie ferrée délimitant le quartier de Ville-Marie et Hochelaga-Maisonneuve)

Clôtures et bois vermoulus (détails), ruelles typiques du quartier (plans fixes), *tags* sur briques rouges, homme sur trottoir (observé, il fixe la caméra), graffiti *À chacun selon lui-même...* Tunnel de graffitis de la rue de Rouen, feuilles mortes (plans fixes), citerne sur le toit d'un entrepôt transformé en lofts pour artistes, graffiti *On a raison de se révolter* (plan en diagonale), locomotive en marche, rails et containers de la voie ferrée (gros plan), circulation rue Ontario (plan en diagonale), vélos et camionnette d'enfant accrochés aux balcons (plan fixe), prostituée sur le trottoir, déménagement d'un sofa, groupe de jeunes filles et de jeunes hommes sous les réverbères qui fument en regardant la caméra, fenêtre de salon encombrée de bibelots (plan fixe), descente d'escaliers, cordes à linges et arrière-cours, rue Ontario dans le soir qui tombe (plan fixe), auto-portrait des deux participant(e)s (plan fixe).

- secteur 2 - (délimité par les rues Hochelaga au nord, Notre Dame au sud, le boul. Pie-IX à l'est, Joliette à l'ouest)¹¹⁸

Club vidéo Le 7^{ième}, place publique Valois en construction, façade d'une coopérative d'habitation, cheminées d'usine sur la rue Notre-Dame, intérieur de librairie, *la Cerf-*

¹¹⁷ NDLR : Quelques-uns des thèmes évoqués se sont retrouvés dans le propos de la création, renforçant ainsi le jeu avec l'espace transitionnel établi également sous le *mode de relation à l'objet*.

¹¹⁸ Cités d'après les souvenirs des acteurs-participant(e)s.

volanterie, détrit et papiers volants sur la rue Ontario, Le *Chic Resto-Pop*, organisme communautaire *La Marie-Debout* (emploi des plans fixes d'ensemble, des plans *Pan*)¹¹⁹

- secteur 3 - (délimité par les rues Hochelaga au nord, Ontario au sud, Viau à l'est, le boul. Pie-IX à l'ouest)

Marché Maisonneuve (caméra à l'épaule), fontaine et les détails des statues (gros plan et pan circulaire), graffiti *Sous les pavés, la rage...*, duplex décoré de lumières de Noël, clôture et ruelle (chien qui jappe), graffiti *La propriété, c'est du vol...*, craquelures dans l'asphalte, bouches d'égouts et *tags* divers (gros plans), voitures et camions qui circulent (plan en diagonale fixe), arrière-cour d'une maison ancienne, devanture de bar (les gens regardent la caméra), devanture du club ProGym (gros plans), lignes de circulation au sol, enfants dans les balançoires qui se chamaillent, jeu de cordages et modules d'exercices pour enfants (gros plans), vitrine d'une fabrique de pain, statue de la fontaine du Marché (gros plan), bouches d'égouts, publicités dans un abribus (gros plan), vue d'ensemble de la rue Morgan.

- secteur 4 - (délimité par les rues Ontario au nord, le boul. Notre Dame au sud, la rue Viau à l'est et par le boul. Pie-IX à l'ouest)

Détails architecturaux de la Bibliothèque Maisonneuve (gros plans), Banque de Montréal, Presse-café, bain Morgan (plan d'ensemble), statues du bain Morgan (travelling lent), pavés du Marché Maisonneuve (caméra au sol en déplacement rapide), Hôtel du Marché, stade Olympique, panneaux de circulation (gros plans), Théâtre Denise-Pelletier, rue Morgan depuis le belvédère dans le parc face au TDP, dans la rue (plan en diagonale et caméra au sol en travelling), piste cyclable rue Notre-Dame, feuilles dans les arbres (plan hélicoïdaux à grande vitesse), corniches et pignons anciens des maisons, (plan sonore de bruits de feuilles), usine *Sucre Lantic*, poursuite d'un chat dans une ruelle (caméra au sol), jeu d'ivrogne avec la caméra (caméra titubante), chat descendant l'escalier, jeux avec le chat, musée du chat qui sent la caméra (gros plan), enfants dans une cour, panneau CIBL 101 5 et *Association pour la Défense des Droits Sociaux*. (plans fixes).

- secteur 5 - (délimité par les rues Sherbrooke au nord, Hochelaga au sud, le boul. Langelier à l'est et à l'ouest par la voie ferrée délimitant le quartier de Ville-Marie et Hochelaga-Maisonneuve)

Tags divers (gros plans lents), graffiti *Montreality*, panneau d'avertissement d'électrocution, feuilles dans la neige (plan sonore), statue peinte par des enfants (travelling lent), gros masque jaune trouvé dans une cour, végétaux et branches (gros plan en travelling), trajectoire d'un lierre sur la brique rouge, graffiti *Travailler, plus jamais...* Mur qui s'effrite (gros plan), enfant qui passe dans une ruelle, (plan sonore :

¹¹⁹ Terme usuel en cinéma pour désigner les plans dits panoramiques.

« Qu'est-ce que tu veux faire plus tard... ? »), statues de vierge et de chérubin rouillées (gros plan en travelling), croix et clocher d'église, (plan sonore des cloches), statue de chat qui donne la patte sur une table à pique-nique (gros plan), affiche *Chat perdu SVP aidez-moi...*, balançoire-pneu qui tournoie dans une cour privée, chromes et enjoliveurs de carrosserie d'une voiture de collection (gros plan), à l'intérieur d'une voiture en marche sur le boul. Pie-IX (plan sonore Fred Fortin), cinéma *Starcity* et stade Olympique, (plan sonore : enfants qui répondent vouloir « faire cascadeurs »), entrée du Jardin Botanique (plan d'ensemble).

Tous ces choix de captation, par leur thématique, semblent recouper les catégories relevées lors de l'exercice de *brainstorming* en libre association lesquelles renvoient principalement à l'identité de territoire. Comme cité plus haut, on y retrouve également :

- des images à caractère socio-économique et urbain propres à l'image du quartier (arrière-cour et ruelles de briques rouges, *tags* sur les murs, groupes de jeunes traînant dans la rue, déménagement, bicyclettes et poussettes d'enfants accrochées aux balcons, façades entièrement décorées de lumières de Noël, fenêtre de salon encombrée de bibelots...);
- des images associées aux spécificités architecturales (Marché Maisonneuve, bain Morgan, Théâtre Denise-Pelletier, détails des statues de la fontaine, frontispice de bibliothèque municipale, stade Olympique, corniches et pignons..);
- des plans associés à la solidarité sociale (intérieurs d'immeubles et enseignes d'organismes communautaires, graffitis à caractères sociaux, panneaux de CIBL et ADDS).

Pour des raisons inhérentes, entre autres, au protocole d'utilisation du matériel technique¹²⁰, la prise de vue d'une prostituée circulant sur le trottoir constituerait, dans tout l'ensemble des captations, la seule image qui puisse être un tant soit peu reliée à la notion de criminalité. Alors que, par les thèmes représentés, l'ensemble des captations semble associable à

¹²⁰ Interdiction de faire des tournages dans des endroits à risques (règles inscrites dans le contrat de prêt aux acteurs-participant(e)s).

l'expression d'une identité de territoire, seules les images en gros plans des panneaux publicitaires dans les abribus renverraient davantage à l'expression d'une identité de réseau.

3.1.3 Choix des ressources sensibles

Pour des raisons évidentes, la cueillette et le choix des ressources sensibles a semblé procéder directement de l'identité sociale rapprochée¹²¹, surtout en ce qui concerne les ressources personnelles (empreinte de pied de bébé, portrait, photographie d'enfant, textes de chansons, poésie et textes littéraires¹²²).

Le sentiment d'identité sociale collective semble avoir prévalu lors du choix de quelques ressources trouvées dans le quartier telles : le *planibus*, la cannette de bière, le carton de cigarette ainsi que l'affiche placardée « Chico perdu, récompense »¹²³.

3.1.4 Rôle et fonctions des technologies employées

À cette étape, la technologie mise à la disposition des acteur-participant(e)s semble avoir permis une expansion, voire une amplification de la sphère d'identité sociale rapprochée vers une projection de l'identité personnelle dans le territoire. L'emploi d'un matériel aussi malléable et sensible que la caméra *MiniDV* a permis, outre les prises de vues, diverses interactions avec certains passants ou groupes de passants rencontrés (conversations avec des enfants, regards de sujets fixant l'objectif) ou même avec des animaux (chiens qui jappent et chats) ainsi que divers jeux entre les participants (captations sonores et mouvements titubants de la caméra, voix falsifiées, auto-portraits spontanés, etc.).

¹²¹ Sphère d'identité territoriale définie par l'espace personnel de l'acteur-social.

¹²² NDLR : De l'aveu des acteurs-participant(e)s, reliés de près ou de loin à leur identité personnelle.

¹²³ Il est à noter que ces ressources, moins proches de la sensibilité de leurs acquéreurs, se sont trouvés par ailleurs moins « activantes », moins efficaces en ce qui a trait au processus de création.

Se superposant à l'expression de l'identité territoriale, l'emploi de la technologie semble avoir permis davantage l'expression d'une identité de réseau par les divers choix esthétiques qu'elle permet, notamment en ce qui concerne le choix du cadrage et des plans (caméra en diagonale¹²⁴, très gros plans rapprochés), des mouvements de caméras (*travelling* circulaire hélicoïdal, caméra à l'épaule, *pan* circulaire à grande vitesse), et même certain choix de mise en scène (prise de vue sur la rue depuis l'intérieur d'une voiture en marche avec fond sonore musical).

Probablement à cause du caractère actuel et indéfini de la technologie employée, la possibilité de faire des captations visuelles et sonores dans le quartier semble avoir permis aux participants de porter un regard accru sur leur environnement, voire de construire des messages sous-jacents par le choix des images captées. Certains plans semblent porter de véritables visées éditorialistes, tout spécialement dans la captation des graffitis à teneur sociale tels : *À chacun selon lui-même ; On a raison de se révolter ; Travailler, plus jamais ; La propriété, c'est du vol... et Sous les pavés, la rage.*

3.2 Incidences de la double identité réseau/territoire

3.2.1 Thèmes abordés et axes de scénarisation

Tout le long du scénario ont été abordés les thèmes suivants :

- La criminalité, reliée à la consommation de drogue (*C'est qui ?*) et à la guerre des gangs (*L'audition*) ;
- Les rapports homme/femme, notamment dans les thèmes de l'infidélité (*Bar Fullum*, *clip sortie Fullum*, *Bedaine Volante*), de la séduction (*R.V.*) et de la peur de l'engagement (*Le bougeoir*, *Le scaphandrier*) ;
- La précarité économique (*Le Serpent*, *Bedaine Volante*, *Guichet Première*, *La Fermière*), la réinsertion sociale (*La Ligne*) et l'entraide (*Bedaine Volante*) ;

¹²⁴ Cadrages de caméra couramment associés, par exemple, aux usages des stations Musimax et TQS.

- La quête de célébrité (*16 :15, le 15 mai rue Ontario, 10 :15, le 1^{er} juin, rue Ontario, Think Big*) ou de profit (*clip Shirley Temple, call à Georges, Du vrai Monde*) ;
- La recherche d'authenticité (*le 1^{er} juin, rue Ontario, le goût du chocolat*)

Et finalement,

- La recherche des origines (*clip Du vrai monde ? et Le cahier rouge*).

Quelques thématiques évoquées dans le scénario recoupent celles précédemment citées lors de l'exercice de libre association de la rencontre d'information, notamment en ce qui concerne :

- Le portrait socio-économique du quartier (solitude, suicide, pauvreté, loi 57, assistance-emploi) ;
- La solidarité sociale (organismes communautaires, Chic Resto-Pop, Village des Valeurs, Dr. Julien) et
- La criminalité (*junkies, clochards, drogue, violence, hold-up, prostitution et vol*).

Ces thèmes, qui sembleraient faire ressortir davantage des sujets qu'on pourrait relier à une identité de territoire, constituent les principaux sujets de l'axe de scénarisation *C'est qui ? (le feu)*.

Par contre, l'axe de scénarisation *Prends-moi* englobant davantage les thèmes associés à une identité de réseau (non mentionnés lors de la question «Quand je pense au quartier Hochelaga-Maisonneuve, je pense à...») évoquerait davantage en cela les caractéristiques suivantes :

- les identités plurielles (les scènes *l'audition, R.V, Guichet première.*) ;
- la déterritorialisation et le métissage culturel (la scène *Du vrai monde ?*) ;
- le réseautage par télécommunications (la scène *Special skills*) ;
- les rapports interpersonnels aux statuts flottants (la scène *Le bougeoir*) ainsi que,

- le goût de la nouveauté (le clip *R.V. le rituel du bougeoir*).

Curieusement, ces rapports et thématiques seront davantage évoqués lors de l'exercice de libre association en réponse à la question «Quand je pense au quartier Hochelaga-Maisonneuve, je ne pense pas à...» par la mention des mots suivants : lieux de drague, éducation, stylé et espoir.

De même, l'axe de scénarisation *Nadia casting* exprime aussi une identité de réseau (production de cinéma, *casting*, télé-réalité) quoique davantage en lien avec l'identité de territoire. Ici, les quêtes des deux protagonistes semblent s'entrecroiser avec les thèmes de :

- quête de célébrité (recherche de rôles et promotion de l'enfant-acteur) en s'exprimant antérieurement (dans l'exercice de libre association) par les concepts suivants : riche, éducation, ambition, fine cuisine, hôtels luxueux, vêtements de luxe et ...langue anglaise (ici associable à l'ambition professionnelle telle que perçue dans le quartier).

Tous ces termes auront eux aussi été évoqués lors de la question «Quand je pense au quartier Hochelaga-Maisonneuve, je ne pense pas à...». Seuls les concepts reliés à la quête d'authenticité (désir de protection de l'enfance, recherche de non-acteurs) sont, à travers cet axe, reliés sinon à l'identité de territoire, du moins à une reterritorialisation.¹²⁵

Seuls les personnages de Val, lors du clip *Du vrai monde ?*, soutenant son portrait et relatant sa grand-mère en Haïti, de même que celui de Sandie (pendant la scène finale *Le cahier rouge*) cherchant à retrouver sa mère, expriment le thème de la recherche des origines.

3.2.2 Rapport entre les lieux des tournages préalables et les lieux du scénario

Les lieux de l'action sont principalement concentrés dans le bureau de La directrice (Axe *Nadia casting*), le salon de R.V. (Axe *Prends-moi*), le guichet automatique, la cuisine

¹²⁵ NDLR : L'incidence du sentiment d'appartenance dans le processus de création aurait visé plus ou moins consciemment à actualiser la perception du quartier, à préciser son présent et élargir la potentialité du champ temporel en décloisonnant le futur.

collective et le nouvel appartement de Sandie (*Axe C'est qui ? (le feu)*). Ces lieux, mis à part la cuisine collective, sont assez banals et ne réfèrent pas suffisamment à l'identité territoriale spécifique du quartier pour être significatifs. Dans l'espace du jeu réaliste, seules quelques scènes tournées dans les organismes communautaires font référence à la scène *Bedaine volante*, où les personnages de Sandie et Mme Lapierre confectionnent une boîte de provisions pour une famille démunie.

Par contre, les lieux de l'espace du rêve et de la projection, (le Marché Maisonneuve, les statues de la Fermière, des jeunes fermiers de la fontaine, des nymphes du bain Morgan ainsi que les gros plans sur les détails des statues) renvoient directement à l'intérêt, lors des tournages d'investigation, des acteurs-participant(e)s pour le patrimoine architectural du quartier.

Les divers tournages des rues Ontario, Morgan, Dézéry, les ruelles, le Marché Maisonneuve, les graffitis, *tags*, et autres structures urbaines se retrouvent principalement dans les lieux représentés dans les clips *Sortie Fullum*, *Du vrai monde ?*, *La Fermière* et les scènes *Special Skills* et *Du vrai monde*.

Toutes ces scènes, si on part du préalable que les lieux "sensibles" aient été choisis et tournés grâce au sentiment d'identification, résulteraient, dans le cas de la présente recherche, d'une identité territoriale jouant de la perception temporelle.

3.2.3 Liens observables de l'identité dans la construction des personnages

Tout au long du processus de création, les caractéristiques psycho-sociologiques des personnages en lien avec les identités plurielles des acteurs-participant(e)s ont concouru, au contact des ressources sensibles employées, à créer des personnages influant sur le déroulement de l'action.

3.2.3.1 Portraits des acteurs/personnages et stratégies identitaires

Le personnage de Mme Lapierre, à travers les déboires conjugaux (*Bar Fullum*, *Sortie Fullum* et *Bedaine Volante*) et une vie domestique laborieuse (*La Fermière*) semble être le personnage le plus conforme à l'image stéréotypée du quartier (ménagères, enfants, ivrognes). Tout au long du monologue *La Fermière*, il arrive que le personnage s'appuie sur l'énonciation des structures urbaines du quartier pour installer l'action. Avec le personnage de Sandie, elle est la seule à formuler les possibles stratégies identitaires qu'elle aurait voulu entreprendre en citant, dans *La Fermière*, comment elle aurait aimé étudier et fréquenter les salles de théâtre tout en avouant son impuissance. Toutefois, son discours en apparence terre-à-terre se trouve transcendé par les interventions narratives et poétiques du méta-personnage que constitue le Maître de cérémonie et qui lui est associé. Ces intermèdes poétiques et narratifs lui accordent une stratégie de visibilité (*Le plaster*, *Le Magicien*), et d'incomparabilisation (*4 ou 5 conseils aux nouveaux terriens*, *Le poème*).

À travers les diverses trajectoires de sa déchéance (*C'est qui ?*) jusqu'à sa réhabilitation dans la scène *Le cahier Rouge*, le personnage de Sandie demeure, tout le long de ce parcours, passablement relié à une identité de territoire. Tout comme pour les sédentaires nomades, ce personnage présenterait à l'abord des caractéristiques qu'on pourrait relier à une amnésie plus accusée, au droit à la déloyauté et à l'aggravation de la précarité des situations privées. Par contre, cet état de fait serait davantage attribuable à la consommation de drogue et à la détresse psychologique qui s'ensuit. Affichant, sous l'effet des stupéfiants, ce qui semblerait une tentative de singularisation cachant une conformisation au groupe des consommateurs de stupéfiants et au monde *Gothic*, le personnage de Sandie se trouve trop en détresse au moment de l'action pour emprunter une autre voie que celle de la conformisation au système social dominant, le temps de stabiliser sa situation.

Dans l'axe Prends-moi, le personnage de Judith, en plus de détenir une identité de réseau caractérisée par ses activités professionnelles (univers du cinéma dans les scènes *L'audition*, *Chassé-Croisé*), présente de toute évidence une stratégie identitaire basée sur la singularisation. Ce personnage est, par rapport au lieu d'appartenance, celui qui réussirait

davantage le défi ultime des stratégies identitaires : détenir le statut de *primus inter pares*, celui qui, tout en semblant ne pas le rechercher, se distingue en étant le plus conforme aux valeurs du groupe. Employant les stratégies associables aux nomades sédentaires (double identité, pluralité des territoires et des réseaux, tournés vers l'*ailleurs* et les métissages), Judith accusera de plein fouet les vicissitudes de sa condition : une concurrence généralisée dans toutes ses relations (*Le bougeoir*) et des engagements provisoires autant professionnels que sentimentaux (*Va la voir*, R.V, 16 :15, 15 mai, rue Ontario). Avec la phrase « Ça t'tenterait pas d'me r'mettre au monde ? » (dans *Le scaphandrier*), Judith exprime ainsi son angoisse face à l'aggravation de la précarité de sa situation privée autant que professionnelle.

Par son activité de travailleur social, le personnage de R.V. procède davantage d'une identité de territoire que celui de Judith ou de Val. Il s'ancre dans la réalité du milieu pour y apporter secours et progressions. Associable par ses comportements à une identité de nomade sédentaire, il semble toutefois, par ses valeurs, emprunter une stratégie identitaire s'apparentant à la différenciation, dans *Guichet première* et *La ligne*, où il invite Sandie à s'affranchir de sa condition, à reprendre sa fille et à reconstruire sa vie. Le personnage de Val est probablement le seul à emprunter la stratégie de visibilité, assumant, par son costume et ses activités (danse et musique *rap*), des références évidentes à la culture *hip-hop*. Il supportera, par la précarité évidente de sa situation professionnelle dans les clip et scène *Du vrai monde* et *Du vrai monde ?*, toutes les conditions du nomade sédentaire en quête d'emploi dans un monde post-moderne tourné vers l'*ailleurs* et le métissage mais qui fractionne les identités, favorisant ainsi une tyrannie du neuf, une recherche du plus-vrai-que-vrai exprimé, entre autres subterfuges, par la télé-réalité.

Ces deux derniers personnages (Val et R.V.) sont les seuls à migrer d'un axe de scénarisation à un autre, qui met en relief, par-delà leurs stratégies identitaires, leurs contradictions (engagement absolu de R.V. comme travailleur social dans *Guichet première* et *La Ligne* s'avérant par contre incapable d'engagement dans une relation intime dans *Le bougeoir*) ou leur difficultés d'adaptation (valse-hésitation de Val, passant des auditions dans *L'audition*, mais devant survivre en faisant du repérage, dans la scène *Du vrai monde*).

Les personnages de La directrice et de Janine Couillard sont les plus explicites en ce qui concerne leurs stratégies identitaires : Janine Couillard expose clairement dans la scène *16 :15, le 16 mai, rue Ontario* son envie, par le biais de sa fille, de s'affranchir de sa condition de travailleuse, mère monoparentale de surcroît. Elle tentera, par la stratégie de différenciation d'atteindre le droit de se singulariser en réalisant enfin ses rêves de gloire (*Think Big*). Ses ambitions se heurteront à celles de La directrice, lucide, " revenue de tout " qui tentera, avec la fin du contrat et la naissance de son enfant, d'atteindre enfin ses rêves d'authenticité. Ce dernier personnage, par la stratégie d'incomparabilisation, incarnera à lui seul la condition d'*hypernomade*, de concepteur de prototype; celui qui, ayant multiplié à souhait et pour son propre profit les identités et les territoires, les réseaux et le métissage des cultures (*Call à Georges, Du vrai monde*) sera le plus susceptible d'établir les conditions de la reterritorialisation (*Le goût du chocolat, 10 :15, le 1^{er} juin, rue Ontario, L'incendie final*).

3.2.3.2 Portraits physiologiques et niveaux de langage

Par son habillement, sa physionomie, son propos et son niveau de langage, le personnage de Mme Lapierre semble être celui qui s'apparente le plus directement à l'identité de territoire, incarnant ainsi nombre de stéréotypes habituellement associés au quartier : familles monoparentales, organismes communautaires, entraide, pauvreté. De même le personnage de Sandie fait directement référence, par son allure et son accoutrement *gothic*, au monde des sans-abris. Son accent renverrait lui aussi à l'identité de territoire.

La physionomie et le niveau de langage des personnages de Judith, R.V. et Val, plus actuels dans leur manière ainsi que dans leur propos, évoquent davantage une identité de réseau, cumulant dans les différents référents de leurs vêtements, des allusions à la culture de l'"ailleurs" (pantalon de gym, polar à logo, bandana du personnage de Val), au métissage des cultures (jupe indienne sur pantalon du personnage de Judith) ainsi qu'à la double identité (t-shirt sans manches et bracelet de cuir de R.V, faisant allusion à la tenue des motards).

Finalement, les personnages de Janine Couillard et de La directrice ont aussi une physionomie et un niveau de langage évoquant davantage l'identité de réseau. Toutes deux sont rompues à la pratique de la culture, une parce qu'elle y travaille, l'autre parce qu'elle y aspire. Elles portent des vêtements conventionnels et ont un niveau de langage sinon châtié, du moins passable. Chacune à sa façon, à cause de leurs aspirations personnelles diamétralement opposées (de l'identité de réseau dans le territoire pour Janine Couillard, de l'identité de territoire dans le réseau pour La directrice), sait emprunter les références langagières de l'autre camp ; l'une pour recruter des non-acteurs dans le quartier, l'autre pour accéder aux premières marches de la gloire.

3.2.4 Profondeur du champs temporel

3.2.4.1 La ville-musée et l'emploi des statues

Quelques scènes filmées (*Du vrai monde?* et *La fermière*) mettent véritablement en scène le patrimoine architectural du quartier. Par-delà des détails architecturaux largement captés lors des visites dans le quartier, cet aspect aura été davantage pris en charge par l'emploi de l'image des statues lors de la période d'expérimentation.

Indifféremment à leur référence au passé, les diverses statues ou groupes statuaires employés dans le cadre du processus de création auront également servi à créer du matériel scénarisable faisant référence à l'identité de réseau (*L'audition*, *Think big*, *Le goût du chocolat*) ou à l'identité de territoire (*Le serpent*, *La fermière*, *Va la voir*). Elles ont condensé la mémoire urbaine, employant souvent ces allégories comme interlocuteurs directs des habitants du quartier pour questionner leurs agissements et leurs aspirations.

En plus d'avoir octroyé un répit aux acteurs-participant(e)s par rapport à l'emploi de leurs ressources sensibles, l'emploi du patrimoine comme matériel de dramatisation a permis une aire de liberté et ménagé un terrain neutre permettant l'adhésion initiale de l'ensemble des

participant(e)s et des concepteurs à une action collective tout en préservant l'indétermination nécessaire leur permettant de conserver leur propres références.

La ville-musée semble être ici le lieu où l'identité a eu le plus d'opportunité d'agir comme signifiant flottant en favorisant, par l'impassibilité des statues et leur caractère indéterminé, la projection des aspirations conscientes ou inconscientes des personnages et/ou des acteurs-participant(e)s.

3.2.4.2 La ville-projective dans le scénario

Offrant suffisamment d'ancrages mémoriaux, le quartier permet toutefois des représentations suffisamment vagues mais puissantes (Lussault, 1997) afin de permettre l'émergence, dans le cadre du projet urbain, d'une représentation socialisée et culturisée de l'espace. C'est ce que permet le scénario global de la pièce par l'entremise du cinéma dans le théâtre en faisant de la ville le lieu d'un tournage, le propos du *cinéma réalité*. Les caractéristiques socio-économiques du quartier sont ici employées pour le meilleur ou pour le pire.

Il est alors possible, comme le décrit Julius Fraser dans le concept de *noo*-temporalité de pouvoir remonter ou descendre à dessein le cours du temps, d'« intégrer le passé et le futur à la praxis, à l'agir ¹²⁶» (Chesneaux, 2001). Ici, la ville projective se transpose autant dans le passé, par le discours de la statue dans la scène *La fermière*, que dans l'avenir avec les scènes *10 :15, le 1^{er} juin, rue Ontario* et *Du vrai monde*. Leurs propos demeurent ouverts sur les possibilités de développement de la ville, de sa possible déterritorialisation ou reterritorialisation. Ces concepts, avec le développement de la vie communautaire du quartier Hochelaga-Maisonneuve tout autant qu'avec sa gentrification, recoupent déjà une réalité établie.

¹²⁶ Voir note 87.

3.3 Analyse des résultats de post-production (questionnaire)

Dans le but de déterminer l'incidence de l'identité et de l'appartenance au quartier Hochelaga-Maisonneuve dans le cours des différentes étapes de la création, un questionnaire de post-production a été remis aux acteur-participant(e)s. Ce questionnaire a accordé, en outre, la mesure d'une possible élaboration de stratégie identitaire avec les résultats du processus de création. Il a ainsi permis d'exposer et de commenter les aspects suivants :

- le jeu dans l'espace transitionnel par le biais du tournage dans les secteurs dévolus ;
- la collecte des ressources-sensibles ;
- la correspondance entre la perception du quartier et le visionnement de l'œuvre finie ;
- le sentiment de liberté artistique et personnelle accordée par le projet de création ;
- le sentiment d'appartenance à un réseau ou à un territoire.

3.3.1 Sur le tournage des lieux

Les commentaires concernant la sélection des captations vidéo différaient considérablement selon les critères suivants :

- les spécificités du territoire dévolu (nature des infrastructures urbaines, principaux bâtiments historiques, plus ou moins grand nombre de graffitis, époque des constructions domiciliaires) ;
- la personnalité et les champs d'intérêts personnels des acteurs-participant(e)s ;
- les préoccupations sociales ou professionnelles des acteur-participant(es) ;
- le type d'identification réseau /territoire qu'ils se donnent.

Les participants du premier secteur (Hochelaga, Joliette, Notre-Dame, Centre-Sud) furent particulièrement marqués par la pauvreté aux abords de la rue Sainte-Catherine, près de la rue Frontenac, ainsi que par les graffitis : « Ç'en est presque une culture », précisera Nadia (Janine Couillard). La proximité de la voie ferrée et le tournage d'un plan frontal captant l'avancée d'une locomotive, près du tunnel de Rouen, témoigne de leur fascination pour ce dernier aspect. Hugo (R.V.), placé dans le secteur 4 (Ontario /Notre-Dame/ Viau/ Pie-IX), donc moins avantagé en ce qui concerne les infrastructures historiques, s'est consacré davantage au

tournage de plans fixes dans les ruelles et de gros plans sur divers végétaux. « J'ai suivi les lignes, les longs tracés, les longs suivis, le lierre qui montait sur les murs », commentera-t-il. D'autres, comme Céline (Mme Lapierre), davantage ancrés dans l'identité territoriale du quartier n'auront pas fait de découvertes particulières mais auront vu, dans l'étape du tournage, l'occasion de s'arrêter puis « De regarder le quartier plus attentivement. Y'a des belles choses », soulignera-t-elle. Manon (La directrice), située dans le secteur 2 (Hochelaga/Notre-Dame/Joliette/Pie-IX) avouera avoir été davantage touchée par les devantures des organismes communautaires mais aussi par les constructions, « la modernité (sic) de la place Valois en construction domiciliaire ». Située dans le secteur 3 (Hochelaga/Ontario/Viau/Pie-IX), Marie-Claude (Judith), davantage reliée, par son personnage, à une identité de réseau, affirme avoir apprécié davantage encore, outre les structures du Marché Maisonneuve, le « fameux ProGym, avec la vitrine d'où on voit les muscles bien formés ».

Quant au choix des plans, tous ont affirmé y avoir été « par coups de cœur visuels ». Certains, comme Nadia, auront voulu « tenter de nouvelles expériences, faire des plans nouveaux » tandis que d'autres, comme Manon, auront choisi certains sujets « par conscience sociale ». Tous auront évité le contact direct avec les gens, préférant faire les tournages de façon discrète ou en expliquant le projet de façon à s'assurer la pleine collaboration du sujet (le plan du déménageur, par exemple).

À la question de savoir si l'expérience de tournage leur avait fait découvrir de nouveaux points de vue sur leur environnement, Roxana (Sandie) découvre qu'au-delà de la pauvreté, « il n'y a pas seulement des *fuckés*, il y a aussi beaucoup d'étudiants et d'artistes ». Certains comme Hugo et Céline ont avoué « avoir eu le goût de découvrir davantage le quartier ». Marie-Claude, quant à elle, a affirmé « n'avoir pas eu assez de temps pour tout découvrir ». Tous ont admis avoir développé un intérêt accru pour l'historicité du quartier et Marie-Claude avoue avoir acheté par la suite un livre sur les quartiers historiques de Montréal.

Quant à l'avenir du secteur, quelques-uns sont perplexes. « Le tournage de la Place Valois¹²⁷ m'indique les mouvements (sociaux) qu'il va y avoir », avoue Manon. Seule Céline affirme avoir une préoccupation et un intérêt accrus « pour la réputation du secteur » (sic).

3.3.2 Sur la collecte des ressources sensibles

À la question de savoir si le choix des ressources sensibles (extraits de littérature, objets personnels) leur avait été dicté par leur perception du quartier, seule Nadia avoue : « j'avais quelques préjugés et j'ai cherché des objets qui illustraient ça.... ». Tous les autres ont affirmé avoir choisi leurs ressources selon leur senti, dans leur monde personnel : « L'environnement, j'y tiens, affirme Céline, mais c'est deux mondes à part. J'ai choisi mes ressources dans le but de faire connaître à quelqu'un qui ne me connaissait pas ce qui comptait pour moi ».

Quant à déclarer si la cueillette des ressources sensibles avait contribué à renforcer leur perception de leur environnement, seule Manon a constaté que son choix d'emporter un pilon et un mortier d'origine haïtienne (acheté pour la cause au Marché Maisonneuve) lui avait fait prendre conscience qu'« il y avait de plus en plus de Noirs dans le quartier ». Hugo, quant à lui, avoue avoir « sous-estimé le quartier. Je m'y promène », assure-t-il, « et il y a de plus en plus de choses nouvelles ».

3.3.3 Sur le processus de création et le visionnement de l'œuvre

À la question de savoir si le scénario global est associable à une certaine réalité du quartier, la plupart des acteurs-participant(e)s ont répondu par l'affirmative en ajoutant (de la part de Hugo) « mais en plus, il y a des riches et des huppés qui s'installent... ». Seule Céline n'associe pas directement le scénario à la réalité du quartier, faisant référence à la différence d'âge pour déclarer « je regardais probablement pas les mêmes choses qu'eux... ».

¹²⁷ Secteur qui, en 2006, était en voie de développement de logements en condominiums.

En ce qui a trait au personnage de la fable qui soit le plus associable à la réalité du quartier, la plupart des participant(e)s ont d'abord mentionné les personnages de Mme Lapierre et de Sandie (identité de territoire). Hugo a pour sa part constaté que le personnage de Mme Lapierre lui faisait prendre conscience que « Le rôle maternel est très présent dans le quartier. Ailleurs dans la ville de Montréal, je n'en ai jamais vu autant que ça (des mères) ».

Les personnages de Janine Couillard (« On peut la retrouver partout », précise Roxana), de Val (« Parce que c'est un quartier où les noirs n'ont pas encore leur place, comme à Saint-Michel » dit Hugo, « Quoiqu'on commence à en voir de plus en plus » affirme Roxana), de Judith et R.V. (« Parce que le jeune couple, ça se passe partout » affirme Céline et « Les artistes sont partout pareils ; Judith parle plus de sa carrière que de son environnement. » déclare Marie-Claude) ainsi que celui de La directrice (« Quoiqu'il y ait de plus en plus de tournages dans le quartier », ajoute Manon) ont été mentionnés comme étant les moins identifiables à la réalité du quartier.

À la question de savoir si l'expérience de création et de scénarisation a accru leur compréhension du quartier, Roxana a déclaré avoir remarqué davantage de paumés, de *Mme Lapierre* et d'artistes dans le secteur qu'avant la création : « Quand j'ai vu deux Noirs, j'ai fait le saut », ajoute-elle. Nadia a affirmé, pour sa part, que la création l'avait davantage sensibilisé à l'aspect historique du secteur. Céline affirme qu'elle est « plus attentive aux besoins, aux démarches, aux activités dans le quartier que je l'étais avant ». Seule Marie-Claude nie avoir accru sa compréhension du quartier par le biais de la création. Par contre, elle confirme, tout comme la plupart des autres acteurs-participant(e)s, que cette expérience a contribué à percevoir davantage le quartier comme étant un " village dans la ville ". Seul Hugo nie cette affirmation : « Dans un village, on revoit les mêmes gens. Je n'ai pas nécessairement revu les gens avec qui j'ai fait ce projet-là. Moi je viens d'une place de 500 à 600 personnes où on se côtoie, où on se croise régulièrement ».

3.3.4 Sur les enjeux du travail théâtral axé vers une production artistique

En ce qui concerne le contexte de création en vue d'une production théâtrale, la plupart des acteurs-participant(e)s ont affirmé que l'expérience avait accru leur sentiment de liberté personnelle et artistique : « Ce qu'on proposait était ce qui a construit la pièce (). Les Cycles Repère, ça m'a aidé dans ma création à moi, dans ma musique » affirme Hugo ; « Ça m'a permis d'être moi-même », déclare Céline. « Je me suis permis des excentricités que je n'avais jamais faites et me suis sentie libre de m'exprimer de toute façon (sic). Il y avait tellement de talents. () Mais moi, ajoute-t-elle, je ne me voyais pas comme une travailleuse du théâtre. Je n'aurais pas été chercher de l'emploi dans ce domaine ». Marie-Claude, praticienne du théâtre, a déclaré que l'expérience n'avait pas changé sa perception de sa liberté dans la création théâtrale, habituée qu'elle était alors des processus de création collective. Nadia et Manon, encore novices, ont apprécié voir le processus circonscrit par les Cycles Repère, moins habituées qu'elles étaient « de sauter dans le vide ». Seule Roxana a exprimé des réserves : « Étant donné le contexte des Cycles Repère, on avait pas le choix de donner beaucoup de nous-mêmes. J'ai trouvé très dur que ça joue comme ça sur nous. J'ai l'impression qu'on jouait pas mal tous notre vie... »

Finalement, à la question de savoir si l'expérience leur a avait donné le sentiment d'être défini de la manière qui leur convenait (en faisant évidemment référence à la fonction d'acteurs-participant(e) et non au personnage), Hugo a répondu que son personnage « n'était pas tellement éloigné de moi (lui) » et qu'à cause du fait qu'il ne soit pas comédien professionnel, cette reconnaissance lui convenait. Céline résume ainsi son expérience en affirmant s'être sentie acceptée dans toutes les facettes qu'elle se reconnaissait et déclare : « Je n'ai pas senti l'expérience comme un spectacle mais comme un partage. »¹²⁸ Nadia, Marie-Claude et Manon ont simplement répondu par l'affirmative. Seule Roxana émet quelques réserves en résumant tout le dilemme de l'acteur-créateur : « Habituellement, on se cache derrière un personnage mais là, on pouvait dire ce qu'on voulait. Par contre, ça devenait

¹²⁸ NDLR : Immédiatement après avoir répondu à la question, la participante s'enquerrait de la possibilité de jouer le spectacle à la Maison de la culture du quartier Hochelaga-Maisonneuve.

engageant ; il y avait une sorte de balancier entre nous et le personnage. J'ai trouvé difficile que le personnage me ressemble tant ».

3.3.5 Sur le sentiment d'appartenance réseau/territoire

Dans la dernière partie, les questions concernaient plus directement l'identité réseau/territoire. À la demande de savoir si les acteurs-participant(e)s s'identifiaient comme citoyens du quartier ou si ce quartier, parmi tant d'autres, leur était échu à cause de la disponibilité et du prix des loyers (ou de la co-location), la plupart répondirent qu'ils n'avaient pas spécialement envisagé habiter ce quartier plutôt qu'un autre. Tous, par contre, se sont pris à l'apprécier et à le découvrir : « Le quartier me rentre dans l'système et je commence à m'y attacher », dira Manon. « On est bien dans le quartier mais ce ne serait pas un lieu de vie à long terme », nuance Hugo, « Je suis plus un gars de région que de ville ». Seule Céline se déclarera autant citoyenne du quartier que résidente par raison économique. Par contre, tous ont pareillement déclaré que l'expérience de création avait renforcé leur sentiment d'appartenance.

Quant à la question de savoir sur quelle option projective l'ensemble du scénario (cinéma dans le théâtre, *reality show*, cinéma dans la ville et la scène *Incendie*) laisse le spectateur en ce qui concerne l'évolution du secteur, les réponses diffèrent sensiblement : « C'est positif, il y aura plus de monde parce que les loyers au Plateau sont chers... », déclare Roxana. Hugo renchérit en déclarant « Je vois ça de façon positive parce que le quartier est en valeur. Par contre, si, à cause des tournages je ne peux plus me stationner dans la rue pendant deux semaines, j'trouverais ça plate ». Marie-Claude, pour sa part, prend l'affaire avec pragmatisme : « Je le prends sur un plan fictif et transposé. Uniquement ».

Nadia est plus mitigée : « C'est une ouverture sur le monde, c'est sûr. Mais l'incendie, c'est aussi une combustion de l'identité ; ce quartier est en train de perdre son identité et il y a beaucoup de feux dans le quartier. Une page se tourne... » Céline croit de même en déclarant que « Le quartier ? J'ai l'impression qu'on le perd, je r'garde ce qui se passe dans le secteur :

les condos, les magasins, la clientèle. Y'avait Saint-Henri, Ho-Ma, Rosemont, Centre-Sud, mais ça s'éteint. R'garde de c'temps-là les incendies qu'il y a dans l'coin. C'est débile. ».

Seule Manon semble voir dans le scénario une double possibilité quant au devenir du quartier : « Il y a peut-être moyen de faire cohabiter ce qu'il y a dans le quartier comme on a fait dans la pièce. La scène l'*Incendie* n'est pas nécessairement prémonitoire pour le devenir du quartier ; après un incendie, on peut repartir à neuf ».

3.3.6 Sur le rôle spécifique de la technologie

Étant donné le caractère spécifique de la démarche de création en théâtre multimédia, l'emploi de la technologie (ici la caméra *MiniDV*) privilégierait, à l'intérieur du rapport avec l'espace transitionnel, une expression élargie de l'identité de réseau, un espace identitaire dilaté dans un environnement technologique¹²⁹. Seule Nadia l'exprime dans ses propos, rappelant son intérêt pour l'historicité du secteur : « Je n'aurais pas eu le même regard si je n'avais pas utilisé la caméra. Quand on veut aller dans des plans plus précis, on va dans tout ce qui est sous-jacent », prétextant peut-être par là que l'emploi de la caméra avait développé davantage son acuité visuelle et favorisé une interprétation plus personnelle de la réalité.

3.4 Effets du *playing-game* dans les espaces transitionnels

La ville, en tant qu'espace civique, conserve des règles fixes quant aux comportements des individus et aux règlements qui les limitent ; il en relèverait en cela davantage de la *game* que du *playing*. Dans l'étape d'investigation de la présente recherche, il n'en demeure pas moins que les activités de tournage en équipe (captations visuelles et sonores) et de cueillette de ressources sensibles (RE), présenteraient davantage, par son caractère indéterminé (appropriation mutuelle du lieu au cœur de l'action symbolique, confiance et fiabilité,

¹²⁹ Tel que mentionné dans la section 2.5.1 Identité spatiale.

potentiel d'indétermination dans l'établissement des règles), les caractéristiques propres au *playing* dans l'espace transitionnel.

Bien que le travail de scénarisation et le travail scénique recoupant les définitions du jeu tels que définies par Irène Roy dans *Le théâtre Repère* (1993) soient associables, quant au modus des partitions (P), aux règles préétablies du *game*, il n'en demeure pas moins que « le jeu fécond qui s'impose des règles créatrices s'organise aussi sous les mouvements de la pensée sauvage » (Roy, p.20). Par leur fonctionnement, les Cycles Repère opèrent un mouvement de va-et-vient constant entre *game* et *playing* et ce, dans un processus en spirale.

Lors de la signature du contrat, les acteurs-participant(e)s ont été avisés que le processus global signifiait les limites de leur participation de l'étape d'exploration jusqu'à l'étape de structuration, où le metteur en scène prendrait alors la relève de l'écriture dramatique. Cette précision a constitué une limite supplémentaire à leur apport à la création.

Dans la présente recherche, l'ensemble du processus de création relèverait donc du *playing-game* en ce qui concerne la dramatisation (RE et P), du *playing*, en ce qui concerne la scénarisation (É) et du *game* pour la théâtralisation et la représentation (RE).

ANNEXE

DESCRIPTION DE LA CRÉATION COLLECTIVE

Outre le processus de création pré-établi, la création obtenue intègre davantage encore le plan humain, les circonstances particulières, les diverses personnalités et compétences des acteurs-participant(e)s, de même que les enjeux personnels ou artistiques de ceux-ci.

4.1 CONTEXTE DE CRÉATION

4.1.1 Portraits des acteurs-participant(e)s recruté(e)s

Selon le premier mode de recrutement prévu, deux acteurs-participant(e)s ont été engagés suite à une visite dans les organismes communautaires du quartier visé. Ces deux candidats, intéressés par le théâtre, ont été préalablement sensibilisés à la création théâtrale lors de précédentes activités produites par leur organisme communautaire respectif.

La première participante, Céline, très certainement la plus représentative de l'image familière du quartier, est cinquantenaire et mère de famille monoparentale avec trois enfants. Elle est née dans le quartier, (s'y est mariée pour avoir des enfants, a-t-elle dit.) l'a quitté pour mieux y revenir, désirant ainsi retrouver son lieu d'origine. Très fière de son *bled*, elle se sent partie prenante des lieux et y décrit d'emblée tous les avantages d'y vivre, organismes communautaires et commerces à bas prix compris. Employée dans un organisme communautaire d'insertion au travail par les arts de la scène (La Réplique), elle se décrit elle-même comme une représentante typique du quartier, projetant sans fausse honte l'image stéréotypée de la ménagère qui « ne rechigne pas à la tâche ».

Roxana, une jeune colombienne d'origine adoptée par une famille nombreuse du Lac Saint-Jean, a aussi répondu à l'annonce publiée. Résidente de Hochelaga-Maisonneuve depuis peu (surtout, précise-t-elle, à cause du prix abordable des loyers), elle était alors très active au sein des ligues d'improvisation du quartier ainsi qu'au Conservatoire Lasalle. Très typée physiquement, elle n'en a pas moins l'accent « du Lac ». Cette particularité lui ayant permis de camper, du moins verbalement, des personnages très crédibles provenant vraisemblablement du quartier désigné.

Marie-Claude, contactée par le journal VOIR, est diplômée depuis peu de l'école de théâtre de Sainte-Hyacinthe. Originaire de cette ville, elle représente la jeune femme montréalaise bien intégrée au quartier concerné en tant que citoyenne en transit. Elle est célibataire, connaît tous les dilemmes amoureux de la Québécoise contemporaine et vit en co-location avec un co-locataire *gai*. Très représentative de la comédienne effectuant tous les paliers d'auditions pour les premiers rôles à la télévision, au cinéma ou pour de la publicité, elle a de solides assises en improvisation et en interprétation.

Le quatrième, Claude-Michel (Val, dans la pièce), est un jeune participant des programmes de formation pour acteurs déficients de l'organisme communautaire *Les Muses*. Haïtien de naissance, ce jeune acteur de niveau pré-professionnel¹³⁰ ne présentait pas réellement de déficiences intellectuelles mais plutôt des problèmes de déficiences affectives étant donné les nombreuses épreuves (mort de ses parents) traversées lors de sa venue au Canada. De notre point de vue, le fait que ce participant était noir (dans un quartier à très grande majorité francophone de race blanche) constituait, à ce moment-là, un certain intérêt pour la dynamique de la création, vu le contraste culturel évident qu'il représentait.

Hugo est lui aussi citoyen en transit dans le quartier. Fraîchement débarqué de Rimouski, il est compositeur-interprète et gagne sa vie comme électricien. Nouvellement amoureux d'une jeune travailleuse sociale, il en parle avec chaleur et ne manque pas d'en vanter les qualités humaines et la sollicitude. Il est, lors de la période de création, en pleine production de

¹³⁰ Cet acteur, au moment de sa contribution, avait à son actif quelques spectacles de niveau professionnel, notamment au théâtre La Chapelle, dans *La Leçon* d'Eugène Ionesco (mars 2005).

chansons pour sa *Première Place-des-Arts* et se dit parfaitement disposé à participer à un laboratoire d'improvisations en vue de création surtout si, ajoute-t-il, « on évite d'y reproduire l'esprit de compétition ayant habituellement cours dans les ligues d'improvisations de quartier ».

Manon est aussi mère monoparentale et, au moment de la création, s'est trouvée enceinte d'une seconde union. Graphiste de formation, elle travaille dans ce domaine et sera également pressentie comme conceptrice de l'affiche. Comme formation théâtrale, elle a cumulé quelques expériences de scène dans le théâtre de loisirs et de tournage cinématographique dans le cadre scolaire. Très représentative physiquement de la Québécoise dite *de souche*, elle peut camper, par sa personnalité, des personnages d'autorité et de pouvoir.

Nadia, la troisième mère monoparentale de la production (décidément une des particularités du quartier désigné...), a aussi passablement fait de théâtre de loisirs. Davantage habituée au théâtre de répertoire qu'à la création théâtrale, elle est craintive face au processus de création et manifeste très souvent son anxiété. Facilement découragée et incertaine de son talent, elle traverse, au moment de la création, une période de deuil personnel et ses états d'âme contribuent davantage à la faire douter d'elle-même. Elle aussi est représentative de la Québécoise de souche. Fraîchement déménagée dans le quartier suite à une rupture personnelle, elle a répondu à l'annonce parue dans le VOIR, afin, dit-elle, de « se changer les idées » .

4.2 Déroulement du travail collectif

4.2.1 Les ressources (RE)

Le corpus des ressources recueillies fut principalement constitué des extraits de littérature suivants :

- Le texte de la chanson *Désormais*, de Charles Aznavour ;
- de la pièce *Zone*, de Marcel Dubé ;
- de la pièce *Le banc*, de Marie Laberge ;
- du roman *Le cœur découvert* de Michel Tremblay ;
- du roman *Cassiopée ou l'été polonais* de Michèle Marineau ;
- du conte *Bedaine Volante*, de Yvan Bienvenue ;
- du roman *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin ;

d'objets personnels :

- un journal personnel écrit dans un cahier rouge ;
- une horloge ;
- un pilon avec mortier ;
- une empreinte de pied de bébé ;
- une photographie d'enfant ;
- un portrait de jeune garçon .

et finalement, des objets trouvés suivants:

- un planibus ;
- une affichette manuscrite : *Chico perdu...récompense* ;
- deux morceaux d'une affiche d'exposition du peintre Bouguereau ;
- un cendrier ;
- deux bouteilles de bière ;
- une bouteille de vin ;
- un paquet de cigarettes.

4.2.2 Les partitions (P)

Les règles de fonctionnement des partitions (P) préétablies par le metteur en scène furent les suivantes:

- Communiquer **l'objectif de la partition**, par exemple : trouver des images associables à un extrait du conte *La petite fille aux allumettes* de Hans Christian Andersen et y trouver un lien dramatique ;
- Demander à l'ensemble des participant(e)s **qui** est intéressé à faire une improvisation avec le propriétaire de la ressource (RE) désignée par le meneur (il faut absolument que la ressource mentionnée touche émotionnellement les participants) ;
- Donner aux improvisateurs **deux minutes** de consultation et **dix minutes** pour l'ensemble de l'improvisation ;
- La partition peut contenir une **consigne supplémentaire** parmi les suivantes : réaliser une improvisation muette ou ne comportant que des bruits, n'avoir qu'un narrateur qui cite l'action (au lieu d'une improvisation par dialogues) ou bien, débiter exclusivement par un extrait d'une autre improvisation ;
- Les participants sont prévenus que **l'improvisation risque d'être interrompue** « s'il ne s'y passe rien », selon le point de vue du metteur en scène.

En début de processus, il a été communiqué aux acteurs-participant(e)s que :

- Les partitions doivent être ouvertes, qu'elles doivent servir une cible et que chaque action engagée dramatiquement doit avoir une fin prévue ;
- L'improvisation doit « aller du point A au point C » ;
- Que les acteurs-participant(e)s doivent « trouver le chemin de l'objet dans l'action dramatique » (par exemple, une lettre ouverte en début d'action doit se retrouver brûlée à la fin du tableau).

4.2.2.1 Règles spécifiques des improvisations

Quatre règles, parmi les plus courantes prescrites lors des improvisations, ont été les plus souvent évoquées. Les acteurs-participant(e)s devaient prioritairement :

- Être à l'écoute de leurs sensations ; les mettre en œuvre ; recevoir ce que donnent et ressentent les autres pendant le travail en commun ;

- Accepter le rapport *dominant-dominé* quand il se présente et accepter aussi de *transférer le pouvoir* ;
- Explorer totalement toute proposition de jeu présentée en aidant celle-ci à atteindre son but, à aller *au bout de sa logique* ;
- Tendre à créer collectivement des tableaux auxquels les spectateurs peuvent prendre plaisir.

4.2.2.2 Résultats obtenus des improvisations

La plupart des improvisations obtenues ont jumelé efficacement l'emploi de la ressource des acteurs-participant(e)s avec une consigne reliée à la ressource sensible du metteur en scène (le thème du conte, le thème du feu, de la combustion). Parmi toutes les partitions réalisées, ont été retenues les scènes-clés suivantes :

- L'improvisation *C'est qui ?*, obtenue avec une allumette et la consigne spécifique d'allumer un incendie en fin d'action ;
- L'entrevue intitulée *Nadia casting*, obtenue avec l'emploi d'une photographie de l'enfant d'une des improvisatrices ;
- L'improvisation collective *Guichet automatique*, obtenue d'après l'observation d'un lieu public dans le quartier ;
- L'improvisation *Le scaphandrier*, obtenue à partir de l'extrait du livre *Volkswagen blues*¹³¹ et la consigne spécifique d'utiliser les allumettes ;
- L'improvisation *Le cahier rouge*, obtenue à partir de l'emploi d'un cahier rouge ;
- L'improvisation collective *Bar Fullum*, obtenue d'après l'observation d'un lieu public dans le quartier ;
- L'improvisation *L'audition*, obtenue d'après l'observation de la photographie d'un groupe sculpté faisant partie de la fontaine du Marché Maisonneuve ;
- L'improvisation *Bedaine Volante*, obtenue à partir d'un extrait du conte urbain *Bedaine Volante*¹³² de Yvan Bienvenue ;

¹³¹ De l'auteur Jacques Poulin (1998).

¹³² Éditions Dramaturges Éditeurs.

- L'improvisation de départ du *Maître de cérémonie*, obtenue à partir d'un extrait de la chanson *Désormais* de Charles Aznavour et de la consigne d'employer le thème du feu ;
- L'improvisation *Le serpent*, obtenue d'après l'observation de la photographie de la sculpture *La Fermière* faisant partie de la fontaine du Marché Maisonneuve ;
- L'improvisation *La Fermière*, obtenue d'après l'observation de la photographie de la sculpture *La fermière* faisant partie de la fontaine du Marché Maisonneuve ;

Et finalement :

- Les improvisations *Think Big*, *Du vrai monde* et *Va la voir* obtenues toutes trois d'après l'observation de la photographie de la sculpture *La nymphe* sur le frontispice du Bain public de la rue Morgan ;

4.2.2.3 Résultats obtenus d'après des procédés de scénarisation actifs

Afin de donner un relief supplémentaire aux personnages en ébauche, il fut convenu de faire subir un interrogatoire à chacun des acteurs-participant(e)s par l'ensemble du groupe. Ce procédé devait les aider à définir plus étroitement les motivations de leur personnage. De plus, à la suggestion du consultant aux Cycles Repère, il a été déterminé de pousser plus avant le jeu de l'interrogatoire en situant celui-ci dans un poste de police ; les protagonistes devaient, en tant que témoins et suspects, produire chacun leur déposition officielle auprès d'un hypothétique inspecteur en déclarant ce qu'ils faisaient sur le lieu de l'incendie supposé, quels pouvaient être leurs mobiles, leur opinion à savoir qui pouvait être l'auteur du méfait et surtout, quelle était leur défense face aux soupçons des autres témoins à leur endroit.

Ce procédé de scénarisation a donné plusieurs scènes intéressantes telles ;

- L'improvisation *Le bougeoir*, obtenue à partir de l'aveu d'un des personnages d'user d'un rituel personnel de séduction employant pour ce faire des bougeoirs (thème du feu) ;

- Le clip audio-visuel *R.V. rituel du bougeoir* ;
- Le clip final *L'incendie*, monté à partir d'une superposition des captations en plan serré des dépositions de chacun des personnages auprès d'un hypothétique inspecteur.

Un second procédé de scénarisation fut de déterminer **trois moments** dans la création où tous les protagonistes se rencontreraient dans **trois lieux différents**, paraissant, à chaque fois **tous ensemble** sur scène au même moment (dans une situation de passage ou de transition) sans que ceux-ci ne se connaissent tous ou ne se reconnaissent.

Les scènes suivantes sont issues de ce procédé :

- Le clip audio-visuel **Chassé-croisé, rue Ontario**, tourné dans l'espace du guichet automatique Desjardins, où tous les protagonistes se croisent, soit dans la file d'attente, à l'extérieur ou même, dans le cas du personnage de Sandie, appuyé contre le guichet ;
- La scène **La Fermière**, représentant la fontaine du Marché Maisonneuve où tous les protagonistes sont des passants venus se reposer, se rencontrer ou même s'éviter auprès de la statue ;
- Le clip audio-visuel **Incendie**, pendant lequel tous les protagonistes apparaissent un à un sur l'écran, exprimant, lors d'une captation en plan serré, leurs émotions face aux soupçons qui semblent peser sur eux.

4.2.3 L'évaluation (E) (le choix des trois axes de scénarisation)

Après avoir déterminé les improvisations les plus significantes du point de vue du metteur en scène, trois moments ont permis de trouver comment les personnages se développeraient, avec qui ils allaient pouvoir interagir dans un propos permettant un développement et

comment des liens allaient devenir possibles entre eux. Ces trois improvisations sont devenues ce que nous avons convenu d'appeler des *axes de scénarisations* et ont été dénommées de façon significative en rapport avec leur propos :

L'axe « **C'est qui ? (le feu...)** » instauré à partir de l'improvisation *Bedaine Volante*, où deux femmes défavorisées se rencontrent au comptoir d'un organisme communautaire. Y ont été reliées les scènes *Bar Fullum*, *C'est qui ?*, le *Guichet automatique*, *La fermière*, *Le cahier rouge* ainsi que les inserts scénaristiques du *Maître de cérémonie* ;

- L'axe « **Prends-moi** », constitué à partir de l'improvisation *Le scaphandrier* où un couple de nouveaux amants, dont l'homme est travailleur social et la femme, comédienne à la recherche de travail, peine à durer. Y seront ordonnées les scènes suivantes : *L'audition*, *R.V.*, *Le bougeoir*, *Chassé-croisé*, *Du vrai monde*, *Va la voir* et *La ligne*.
- L'axe « **Nadia casting** », composé à partir de la scène du même nom et qui met en scène une mère monoparentale avide de célébrité pour sa fille, qui cherche à placer sa photographie et son démo à l'agence de casting d'un film à tourner dans le quartier et qui se voit reçue par une directrice de casting carriériste et enceinte de surcroît d'on ne sait trop qui et qui planifie tirer sa révérence dès la clôture de la production. Un jeune Noir aide la directrice dans sa recherche d'acteurs en provenance du quartier.

4.2.4 La représentation (RE) pressentie et les espaces du spectacle

Lors de la construction du spectacle, une première esquisse fut élaborée à partir des différents niveaux de jeu pressentis à ce moment de la création. Trois espaces se dessinaient déjà, stratifiant les différents imaginaires :

- l'espace de la réalité (le plateau de la scène et parfois les allées du public), où se croisent les trois axes de scénarisation, où l'action principale se joue ;

- l'espace du rêve (situé dans la fosse arrière de la scène et sur l'écran de projection en fond de scène), associé à l'espace historique, à l'espace de la ville-projective ;
- l'espace du narrateur, du maître de cérémonie (en avant-scène, en contact direct avec le public), où celui-ci, racontant une histoire parallèle à l'action, s'adresse directement au public, brisant ainsi la convention du quatrième mur.

Un quatrième espace, l'espace intérieur était à ce moment pressenti, appréhendé, par le moyen de la caméra synchro, le monde secret, onirique, des acteurs-participant(e)s ¹³³.

4.3 Déroutement du travail de théâtralisation

4.3.1 Le synopsis

Dans le quartier, un film va être tourné et la production s'organise. Le film prévu, fort de la vogue des films spontanés¹³⁴, est un pendant de la télé-réalité. Une agence d'acteurs, mise sur pied pour les besoins spécifiques du film, s'installe provisoirement dans le quartier ; sa directrice souhaitant y repérer des acteurs *plus vrais que vrai*. Trois situations s'y entrelacent : celle de Judith, la comédienne qui brigue les premiers rôles et parle d'avenir à R.V, son nouvel amour ; celui-ci, qui la fuit par peur de l'engagement, ne se donnant plus d'autre issue que de redoubler d'ardeur dans son travail d'intervenant social ; celle de Val, le jeune acteur noir qui, tiraillé entre ses origines et sa condition actuelle, survit dans la ville, tente de devenir comédien mais ne réussit qu'à servir au mieux, de réplique, au pire, de prospecteur ; celle de Mme Lapierre et Sandie, deux femmes qui, du bar au comptoir alimentaire, de la toxicomanie à la réhabilitation, de l'abandon marital à la reconstruction de soi, se côtoieront en chassés-croisés pour le meilleur et pour le pire ; celle de Janine Couillard et La directrice, deux femmes pour qui la maternité constituera la pierre angulaire sur laquelle elles tenteront comme elles pourront, l'une d'affermir ses valeurs et l'autre, de redéfinir son

¹³³ NDLR : À cet effet, un questionnaire dit *onirique* avait été préparé et proposé aux acteurs-participant(e)s. Cet aspect particulier pourrait être abordé dans une prochaine version.

¹³⁴ Du type *Le projet Blair*, un film d'horreur dont le principal attrait fut l'emploi de moyens techniques réduits facilitant ainsi la référence de la facture du film avec celle des productions maison.

existence. La scène finale sera celle d'un grand incendie déclaré dans le quartier au sujet duquel seront requis les témoignages de tous les protagonistes du récit. *(Le dernier mot "COUPEZ" aura la double fonction de suggérer la fin d'un tournage, laissant supposer ainsi que le spectacle n'aurait été qu'une suite de scènes simplement passées en audition et que tous les protagonistes seraient des acteurs choisis pour le film. C'est le thème du film dans la pièce ou de la pièce dans le film.)*

4.3.2 Le titre de la pièce : Carnet urbain #1 (*ignis* *) *(lat. *feu*) État des corps en combustion

La dénomination Carnet urbain fait référence aux arts plastiques, renvoyant la présente recherche à une démarche qui, comme le dessin ou la photographie, prend appui sur l'observation de modèles et de groupes humains, notamment en contexte urbain.

La numérotation #1, renforce l'idée d'archivage de ces croquis (ou clichés). Le chiffre rapporte au nombre possible de ces carnets supposant, par le fait même, que le quartier désigné en constitue le premier propos.

Le terme (*ignis* *) est la définition latine du feu. La mention de cet élément fait référence à la ressource sensible du metteur en scène, le conte de *La petite fille aux allumettes*, et le côté scientifique du titre, son côté formel. La dénomination latine permet de prendre davantage de distance par rapport à l'émotion évidente associée à la fable et le sous-titre *(lat. *feu*) État des corps en combustion renforce clairement cette dernière proposition.

4.3.3 Typologie des personnages

Le portrait des personnages précisés lors du processus de création permet, par leur description, de discerner leur appartenance (ou non) à l'identité de réseau ou de territoire.

Ainsi :

Personnage 1 : Mme Lapierre (Céline) :

Cinquantenaire, mère monoparentale, de classe ouvrière et de culture canadienne-française, corpulente, elle est très représentative des habitants de première souche du quartier. Très maternelle dans son caractère, dévouée, un peu mère-poule, élevée chez les Sœurs dans les valeurs traditionnelles (religion, devoir, famille, idée du dévouement justement récompensé par la loi du retour), lucide mais se sentant souvent flouée par l'évolution des mentalités (féminisme, perte des repères, individualisme et réalisation de soi). Sa principale faiblesse est sa condition sociale. Ce qu'elle désire secrètement ? Vivre une toute autre vie, une vie d'études et de culture (mais souhaite que sa fille la vive à sa place). Ce qui l'empêche d'atteindre son but ? Sa condition économique et maritale qui fait trop souvent d'elle le seul soutien de famille, ainsi que les conditions de vie dans son quartier qui font que ses enfants sans père présent (surtout ses fils) reçoivent toutes sortes d'influences et de tentations dont il faut les garder. Elle a initié Sandie des Meules (de l'axe C'est qui (le feu)) au travail de bénévole au comptoir alimentaire de quartier où elle l'a reconnue comme une ancienne flamme de son mari. Une expression verbale favorite ? *Me semble...* :

Personnage 2 : Sandie (Roxana)

Mi-vingtaine, toxicomane en rémission, elle est mère monoparentale et a une fille, Camille, placée en famille d'accueil à cause des difficultés économiques et affectives rencontrées lors de la séparation d'avec le père, un alcoolique aux prises avec des problèmes de consommation de drogue et qui agressait l'enfant. Sandie visite son enfant chaque fois qu'elle peut. Élevée dans les foyers d'accueil, elle est elle-même enfant de famille monoparentale. Sa mère, soignée à l'hôpital pour troubles majeurs de maniaque-dépression, aimait la musique et souhaitait devenir chanteuse. « Comme Marjo », disait-elle. Élevée dans un contexte *cool*, Sandie se retrouve en fait dans une situation où il y a abandon des valeurs familiales, religieuses et traditionnelles sans alternatives de remplacement. Elle a sombré dans l'excès de consommation de stupéfiants sous l'influence de son amant musicien qu'elle a dû quitter, lui aussi, parce qu'il la forçait à vendre de la drogue. Depuis, elle rencontre toutes les semaines un intervenant idéaliste mais insaisissable qui, pour sa réhabilitation, lui fait faire des heures de bénévolat dans les organismes communautaires et les banques

alimentaires du quartier. Elle souhaiterait finir son secondaire V, travailler, reprendre sa vie en main mais souffre de difficultés de concentration. Souvent, elle ouvre le journal de sa mère, un cahier rouge qu'elle a trouvé dans un tiroir. Elle tente d'y trouver la clé de sa destinée mais à chaque fois le referme, dépassée par l'incohérence de ces écrits. Ce qu'elle désire le plus au monde ? «Recoudre» sa vie, savoir ce qui l'a « emmenée là » pour s'en sortir et donner une vie acceptable à sa fille. Mais pour l'instant, la réhabilitation a l'effet pernicieux de la remettre face aux conséquences des actions faites par le passé alors qu'elle « consommait » et travaillait dans les bars. Ce qui l'empêche d'atteindre son but ? Le manque de modèles valables. Personne parmi ses amis n'a de contrôle sur sa vie ; tous sont victimes, dépossédés, réactifs. Une particularité physique ? Elle est ce qu'on appelle une fille *sexy*, genre *funk*, *gothic*. Une expression verbale favorite ? Elle ajoute *Comme* un peu partout, comme si tout ce qui lui arrivait n'était pas vrai.

Personnage 3 : Judith (Marie-Claude)

Début trentaine, comédienne, fille de parents professeurs, elle n'a pas terminé ses études de droit. Célibataire, elle plaît mais, malgré son physique et son intelligence, ne parvient pas, depuis quelques années, à nouer une relation stable avec un homme. Elle a assimilé les valeurs sociales que lui ont communiquées les battantes du Québec des années 80-90 (la réalisation et l'affirmation de soi via la scolarité, le rejet du clergé, l'évolution des mœurs et l'ouverture aux autres cultures) mais ne comprend pas pourquoi elle en est là... Ses parents ont divorcé alors qu'elle était adolescente et son père, ancien felquiste, a refait sa vie avec une élève de son cours de sciences po à l'université. (Elle ne l'a pas revu depuis qu'il lui a fait une demi-sœur, la comparaison devenant trop gênante pour lui). Elle effectue consciencieusement le parcours des auditions et fait souvent appel, pour ce faire, à une réplique masculine qu'elle a rencontrée dans un atelier de *coaching* d'acteurs. Il y a quelques semaines, elle a fait la rencontre de R.V. dans une soirée. R.V. lui plaît et elle sent bien que c'est réciproque. Elle a, par contre, le sentiment d'avoir à faire toujours les premiers pas afin de le rencontrer (même si elle a aussi le sentiment qu'il la cherche du regard dans les lieux publics où ils se rencontrent (double message, donc). Son plus grand rêve ? Se réaliser comme actrice et, comme sur la couverture du Lundi, pouvoir enfin déclarer, radieuse,

qu'elle a tout pour être heureuse, carrière, conjoint, premier bébé... Ce qui l'empêche de réaliser son rêve ? La peur de l'engagement de l'Homo Quebecensis.

Personnage 4 : Val (Claude-Michel)

Début-vingtaine, immigrant haïtien et réfugié économique, il a abandonné l'école et travaille à la pige comme journalier. Autodidacte, il rêve d'être acteur et ne manquerait pour rien au monde un cours de théâtre ou une audition. Ayant perdu une partie de sa famille dans son nouveau pays d'accueil, il garde un attachement très profond pour ceux qui ont été ses proches. Il parle avec sa grand-mère qui le visite souvent dans ses rêves. Sans liens véritables, il cultive par contre une solidarité de survivant des villes. Il est vaguement ami avec Judith avec qui il ressent une étrange complicité. Il l'a rencontrée dans un atelier d'acteurs en vue qu'il fréquente quand il a un peu d'argent. Judith lui a demandé quelquefois d'être sa réplique pour des auditions. Il accepte tout le temps. Donnant l'impression d'être blindé, Val s'est souvent senti seul. Quand ce sentiment devient trop oppressant, il sait qu'il peut se rendre au café rejoindre son groupe de copains qui font du hip-hop ou du rap. Alors, à ce moment, il sent son individualité se fondre dans le clan, ne devient plus qu'un avec le groupe et cesse immédiatement de souffrir. Peu argenté, il met tout son argent à s'acheter des fringues branchées et à courir les castings, ce pourquoi il se trouve dans ce quartier où se loger est encore abordable et où il a des chances d'être choisi par une certaine agence (pour laquelle il travaille) pour un prochain tournage. Son plus grand rêve ? Jouer dans un film de Spike Lee et, en attendant, dans ce film en particulier. Ce qui l'empêche de réussir ? La concurrence et son ingénuité, son manque d'arrogance, d'agressivité, croit-il. Ce qui lui fait le plus peur ? De perdre sa grand-mère, qu'elle ne vienne plus le voir dans ses rêves.

Personnage 5 : R.V. (Hugo)

Mi-trentaine, célibataire, séduisant, scolarisé, intervenant social, R.V. ne compte plus les relations rompues à mi-parcours qu'il a eu avec les femmes. À un point tel qu'il évite certains lieux afin de ne pas les rencontrer. Sensible, parfois introverti, il ne se comprend vraiment pas là-dedans mais dès qu'il rencontre une fille disponible qui lui plaît (et à qui il plaît), il

l'éconduit dès que la relation semble s'engager. Sincère et honnête envers autrui en général et envers ses bénéficiaires en particulier, il peut être de très mauvaise foi s'il se croit coincé. Il s'explique cette peur viscérale de l'engagement par le divorce de ses parents et parce qu'il voit trop d'enfants souffrir de la séparation de leurs parents. Mais, en fait, il a peur de finir seul. Capable toutefois d'être très amoureux, il le devient pour une relation impossible ou pour la femme d'un copain, par exemple... S'il est devenu intervenant en toxicomanie, c'est suite au décès de son frère aîné. Issu d'une famille moyenne, il a été élevé dans des valeurs humanistes par des parents très protecteurs (trop en fait. Sa mère, très protectrice, souffre davantage de son silence obstiné, ce qui redouble son sentiment de culpabilité à lui). Ce qu'il désire secrètement ? Enfin pouvoir sauver un toxicomane qui ressemble à son frère et sortir avec la femme de son meilleur ami. Ce qui l'empêche de réaliser son rêve ? Il n'a pas rencontré le sosie de son frère. Il n'oserait pas faire de peine à autrui, sachant de plus que la femme de son meilleur ami est très heureuse en ménage. Ce qu'il fait pour se détendre ? Il gratte sa guitare, traîne chez Archambault (section pop-rock québécois et musique du monde), s'arrête au café prendre une bière et jouer aux échecs, tente maintes fois de se remettre à l'écriture d'un scénario commencé alors qu'il faisait de la radio au CEGEP. Sans coloc pour le moment, il fait durer ce répit même si ses finances en souffrent.

Personnage 6 : La directrice (Manon)

Célibataire, fin de la trentaine, québécoise de souche, femme de tête et travailleuse autonome au *top* de sa carrière, elle est directrice de casting. Elle a tout réussi sauf sa continuation. Anciennement de chez *Cossette*, *Coscient* et *TVA*, son agence, parmi toutes celles existantes, se démarque par le recrutement spécifique d'acteurs «bruts» pouvant s'intégrer avantageusement dans le courant de la télé-réalité. La voici donc installée directement sur le terrain, au cœur du quartier, afin de s'y constituer une écurie d'acteurs non-professionnels. Hédoniste, elle aime l'argent, est cultivée et sait «jouer des coudes». On lui connaît peu d'amis mais beaucoup de contacts. Elle ne se croit pas talentueuse mais possède, en fait, un talent artistique moyen (assez en tout cas pour savoir si un acteur « peut faire du chemin »). Quelquefois cynique envers les espoirs de célébrité des gens ordinaires, elle est pratique, réaliste et pragmatique dans son travail. Elle s'éclipse la fin de semaine croyant pouvoir, en

se rapprochant de la nature, se sauver de cet univers d'artifice dont elle est pourtant l'artisan. De plus, elle veut à tout prix préserver l'enfant dont elle est enceinte de cette « décadence que devient la société du spectacle », affirme-t-elle. Elle tire de l'argent de son travail certes, mais pour mieux se garder de la meute des mères *Star Académie*, celles qui sont persuadées du génie de leur enfant. Ce qu'elle veut le plus au monde ? Retrouver une pureté, une innocence qui les préservera, elle et son enfant, du monde qu'elle a contribué à construire. Elle veut aussi comprendre pourquoi, un jour, un fil s'est cassé dans sa poitrine. Ce qui l'empêche de réaliser ce rêve ? Pour le moment, le manque d'argent, mais ce n'est qu'une question de temps. Ce qui lui fait le plus peur ? Refaire à chaque nuit ce rêve où elle se revoit, enfant, dans la grande maison familiale, soudainement abandonnée des adultes, portes claquantes, à tous vents, irrémédiablement seule. Ce qu'elle fait pour se détendre ? Elle se plonge dans la lecture de biographies des grands hommes politiques, se tire au Yi-King, se penche inlassablement sur les plans de sa future maison de campagne et fait des patiences.

Personnage 7 : Janine Couillard (Nadia)

La trentaine, mère monoparentale et Québécoise de souche, elle a un poste permanent à la Caisse Populaire. Elle connaît tout le monde dans le quartier. Issue de la classe moyenne, elle a fait son DEC en psychologie mais a abandonné ses études avant l'obtention de son diplôme à cause de sa grossesse. Elle s'est réorientée depuis en secrétariat. Dans la vie en général, elle en fait trop. L'abandon de ses aspirations l'a transformée en rêveuse, en perfectionniste obstinée qui désire secrètement être reconnue. Si elle pouvait, elle reformulerait ainsi sa vie : obtenir de la reconnaissance, acquérir de l'argent pour pouvoir quitter cette vie qu'elle trouve terne et, enfin, s'épanouir. En attendant, elle pratique la visualisation, la pensée positive, tente de pratiquer assidûment le yoga mais ne comprend pas pourquoi ça ne « marche » pas. Elle ne se reconnaît pas elle-même, se rajuste constamment et n'a pas le sentiment d'avoir réalisé quoi que ce soit dans sa vie. Elle souhaite encore que sa mère soit fière d'elle, malgré le rapport amour-haine qui les unit. De plus, elle se sent une grosse dette envers elle puisque celle-ci s'est chargée de l'enfant à sa naissance. À bout de ressources, elle se projette dans sa fille, y voit une chance pour elle. Ce qu'elle désire le plus au monde ? Que sa fille réussisse comme actrice de cinéma. Ce qui l'empêche de réaliser son souhait ? L'impatiente

indifférence des agents d'artistes rencontrés ressuscitant, croit-elle, son sentiment de fatalité et d'impuissance. La vérité est qu'elle se croit trop vieille pour reprendre ses études là où elle les a laissées. Ce qu'elle fait pour se détendre ? Elle dégote de nouveaux cours de diction et de théâtre pour sa fille, lui repère des vêtements attrayants et feuillette le *Qui fait Quoi*¹³⁵.

4.3.4 La représentation scénique et audio-visuelle

L'impression globale de « cinéma dans le théâtre » est renforcée par la contradiction entre l'impression laissée par l'ouverture du spectacle avec la scène *C'est qui ?*, (débutée dans le noir) et celle de la scène finale où la Directrice crie « Coupez », laissant croire ainsi que le spectacle ne pourrait être qu'une série de scènes tournées dans le désordre. Le Maître de cérémonie, incarné par le personnage associé de Mme Lapierre, constitue un lien entre les scènes, une ouverture du quatrième mur et la conscience-témoin de tout le fil dramatique de la représentation. Raccordant les scènes réalistes, les portraits fantasmatiques des personnages sont révélés par des scènes fixes élaborées à partir des photographies de statues. Quant à l'emploi de la vidéo, celle-ci fait d'abord intervenir le lieu d'appartenance dans le scénario à travers les scènes suivantes :

- *Bar Fullum Dolce*, (scène de prologue) représentant la façade de l'établissement du même nom, sur la rue Ontario;
- *Sortie Fullum*, où on voit le personnage de Sandie entrer dans un taxi;
- *Chassé-Croisé* (en raccord avec la scène précédente *Guichet première*), où tous les protagonistes se croisent dans le hall du guichet automatique au coin des rues Ontario et Bourbonnière;
- *La Fermière*, dans laquelle l'arrière-plan filmé (représentant les infrastructures du Marché Maisonneuve) sert ainsi de décor;
- *Du vrai Monde ?*, clip mettant en scène le personnage de Val en interaction avec le monde des rappeurs et des graffiteurs du quartier désigné dans des plans incluant le tunnel de Rouen, la ruelle adjacente au café Graffiti et la rue Sainte-Catherine ;

¹³⁵ Revue consacrée à l'activité télévisuelle et cinématographique.

puis, témoigne des espaces intérieurs des personnages lors des séquences suivantes:

- *R.V.rituel du bougeoir* (se déroulant simultanément au début de *Le bougeoir*), où le personnage de R.V. confie à un ami l'habitude d'un rituel dont il use afin, dit-il, « de ne pas coucher avec les filles dès le premier soir »;
- *Bip...Message téléphonique (1, 2, 3, 4 et final)*, où le personnage de Judith, se confiant à la caméra, énonce les messages téléphoniques successifs qu'elle laisse à R.V.

Troisièmement, l'emploi de la vidéo illustre les projections oniriques des personnages, d'après le statuaire du quartier, dans:

- *Le Serpent*, (personnage-allégorie associé à celui de Sandie);
- *Think Big*, (personnage associé à celui de Janine Couillard);
- *Le goût du chocolat*, (personnage associé à celui de la Directrice);
- *La Fermière*, (personnage associé à celui de Mme Lapierre);
- *Va la voir*, (narration en *voix-off* associée au personnage du Judith) ;

et, finalement, confirme les projections des personnages associées à des événements, des objets ainsi que des allusions métaphoriques dans les scènes:

- *Démo Shirley Temple*, qui illustre le démo-vidéo donné par le personnage de Janine Couillard à celui de la Directrice ;
- *Ciel et nuages*, juxtaposée à la scène *La Ligne* et qui explique la métaphore de la liberté ;
- *Incendie*, la scène finale mettant en images successives toutes les dépositions des protagonistes de l'histoire, offrant ainsi au personnage de la Directrice l'occasion de dire le « Coupez » de la fin afin d'établir la réfutation du spectacle (mise en abyme) au profit de l'illusion d'un plateau de tournage.

4.3.5 Le jeu des acteurs

Étant donné le choix de conserver au plus près la convention scénique concernant l'ensemble du spectacle¹³⁶, la consigne de jeu réaliste a été donnée à tous les acteurs-participant(e)s et ce, au mieux de leur capacité. Cette consigne, établie déjà lors des improvisations, a été maintenue jusqu'à la fin de la théâtralisation. Un seul moment pourtant où cette consigne semble transgressée : lorsqu'au début de la scène *Le Scaphandrier*, le personnage de Judith emploie la structure du plancher comme caisse de résonance afin de frapper à la porte de R.V. (renforçant ainsi, auprès du public, l'impression d'assister à une scène d'audition).

Lors de ses interventions, seul le Maître de cérémonie donnait l'adresse directe au public, faisant ainsi tomber le *quatrième mur*. Se démarquant sensiblement de l'ensemble des acteurs par son intonation, ce personnage empruntait à sa guise un jeu facétieux, moqueur ou méditatif, maintenant pour lui-même et le bénéfice de l'ensemble de la représentation une progression de ton entre ses interventions.

En ce qui a trait aux machinistes-figurants, ceux-ci devaient, lors de leurs déplacements, conserver un jeu neutre mais soutenu de façon à se fondre dans la continuité de l'action et de manière à ce que le dynamisme du spectacle soit maintenu.

4.3.6 Le décor et les éclairages

Essentiellement constitué d'un proscenium formant un plancher surélevé de huit pouces, le décor est probablement l'élément faisant le plus directement référence aux conditions de la création, à l'espace vide, au plancher du local de répétition, bref, au lieu où s'est produit la création même du spectacle. En faux-fini de couleur ambré, sépia et turquoise, cet espace central en mélamine, ce plateau représentant le lieu des auditions même, contribua davantage à maintenir l'illusion d'un plateau de tournage dans le théâtre. Comme cité plus haut, cette

¹³⁶ Celui-ci semblant être constitué d'une suite d'auditions pour un projet cinématographique.

illusion se trouve renforcée par l'emploi du plancher comme caisse de résonance, créant ainsi un effet de distanciation confirmant l'impression de « cinéma dans le théâtre ».

Dans l'espace formant une fosse derrière le plateau, des structures cubiques de bois noir allouées aux locaux de répétitions, servent de support aux personnages-allégories portant le discours des statues.

L'écran de projection surplombant la scène sert parfois de fond d'écran pour les éclairages, depuis les *floor-stands*, lors des scènes où il n'y a pas de projections. Les éclairages plutôt conventionnels, soutiennent les déplacements ainsi que le jeu des acteurs, augmentant ou réduisant l'espace selon les besoins de l'action, s'ajustant en cela aux projections en modifiant l'éclairage afin d'animer davantage le bas de l'écran.

4.3.7 Les objets scéniques

Les objets scéniques complétant le décor ont la particularité, par leurs formes simplifiées (banc et chaises noires) voire évidées (guichet et table), de s'intégrer à l'image vidéo. Conçus afin de laisser passer l'image, ils suggèrent les formes souhaitées, sans toutefois emprunter un style trop particulier, soutenant ainsi le jeu des acteurs sans retenir l'attention.

Les formes cubiques placées dans la fosse arrière près de l'écran et servant d'espaces scéniques aux allégories lors de leur prestation seront manipulées à quelques occasions (*L'audition*, *Bedaine volante*, *La Fermière*) comme objets scéniques.

4.3.8 Les costumes

Dans l'ensemble, les costumes de chacun des personnages demeurent les mêmes tout au long du spectacle. Ils sont représentatifs de leur statut social et de leur condition socio-économique. Conçus au plus près de la psychologie et de la nature de chacun des

protagonistes, ils sont résolument contemporains et, quoiqu'assez neutres dans l'ensemble, l'emploi de la couleur pour certains costumes peut relier un personnage à l'émotion qu'il exprime (la couleur rouge traduisant la passion amoureuse chez le personnage de Judith, par exemple)

Les personnages de l'axe Prend-moi sont caractéristiques des jeunes gens de leur génération (t-shirt noir sans manches, bracelet de cuir et jeans pour R.V, jupe, corsage et pantalon rouge pour Judith, bandana blanc, t-shirt de football et pantalon blanc pour Val, le jeune Noir rappeur), ceux de l'axe Nadia Casting aussi (robe aubergine, sac et souliers blancs pour Janine Couillard, corsage, jupe noire et collier de fantaisie pour La directrice). Seuls les personnages de l'axe C'est qui (le feu) changent. Sandie change de costume, passant du style *gothic*, avec bas résille déchirés, bottes de type *Doc Marten* et *piercing*, à un vêtement plus réservé vers la fin du spectacle, quand celle-ci s'assagit.

L'allégorie présentée dans la scène *Le Serpent* fait référence, avec l'emploi de la robe de tulle noir, à l'univers *gothic* relié au personnage de Sandie. Celles des scènes *Le goût du Chocolat*, *Think Big*, et *La Fermière* reprennent les costumes de leur personnages-associés en les amplifiant vers le monde de leurs fantasmes (la scène *Think Big*) ou de leur fatalité (*La Fermière*).

L'habit du Maître de cérémonie fait référence à ses fonctions (veston, pantalon et souliers noirs) tout autant qu'à des préoccupations plus prosaïques (corsage coloré de facture plus modeste, renvoyant au personnage-associé de Mme Lapierre).

CONCLUSION

Impliquée personnellement depuis plusieurs années dans divers organismes culturels et communautaires (y compris dans le quartier), j'ai ressenti le besoin de faire le point et d'actualiser mon propre regard sur la dynamique des quartiers et celui d'Hochelaga-Maisonneuve en particulier. Pour sortir des formes connues du théâtre social, les intuitions artistiques de départ m'ont emmené à faire des choix importants visant essentiellement à créer un cadre propice à une véritable création artistique aussi novatrice dans sa forme que dans son contenu.

Délaissant les démarches d'Augusto Boal ou du théâtre Parminou, j'ai opté pour l'approche des Cycles Repère dans le cadre d'une création multimédia. L'utilisation des ressources sensibles se trouvait activé par les traces urbaines. En sélectionnant des acteurs-participant(e)s dans le quartier, j'ai choisi de laisser parler leur vérité plutôt que leur professionnalisme ou la qualité d'une recherche socio-économique savante. Ce sont eux qui ont capté les images de leur quartier grâce à la technologie miniDV, eux qui ont choisi les ressources sensibles et improvisé les scènes, développé les personnages et aidé à fixer le scénario.

La liberté de création (que favorisait le processus choisi) reposait sur un postulat implicite: habitant le quartier, les acteurs-participant(e)s avaient forcément "quelque chose à dire" de leur quartier. Mais qu'est-ce qui allait faire parler ces acteurs sociaux ? La recherche menée en parallèle nous a permis d'identifier le sentiment d'appartenance comme moteur et les stratégies identitaires comme moyen de création.

À ce propos, on retrouve dans l'ensemble de la production finale les traces des identités de territoires et de réseau¹³⁷ où, dans le cas de certains personnages, le mouvement de bascule

¹³⁷ NDLR : Plus souvent associé au réseau qu'au territoire, probablement à cause du concept de création théâtrale lequel, par sa nature même, emploie délibérément un langage et des procédés qui lui sont propres.

entre les deux types d'identités s'opère de façon particulièrement évidente afin de répondre plus étroitement aux stratégies identitaires qui leur sont propres. En effet, l'ensemble des personnages, davantage reliés à l'identité de réseau, présente les traits d'une mobilité propre à la déterritorialisation, aux identités kaléidoscopiques faites de contradictions juxtaposées, au métissage culturel et au réseautage par télécommunication. Dans tous les cas, on peut observer le truchement des faisceaux d'identités propres à la post-modernité; certains personnages, s'ils ne sont pas directement reliés au quartier, laissent supposer un attachement territorial de base à une autre région, voire un autre pays.

Par la suite, les intuitions artistiques de départ, soutenues par une recherche théorique parallèle, ont permis de présenter un portrait pertinent particulièrement révélateur de quelques dynamiques internes de Hochelaga-Maisonneuve. En effet, l'examen plus attentif du travail accompli (tel que décrit en annexe), fait ressortir le fait suivant : les personnages les plus évidemment reliés à l'identité de territoire semblent être ceux qui, dans l'action, évoluent de façon tangible. Le personnage de Mme Lapierre traverse de façon évidente les aléas de sa vie conjugale et celui de Sandie opère une réelle transformation, passant de la précarité économique et affective, au début du spectacle, à la stabilité matérielle à la scène finale. Ce fait se vérifie de même dans le changement de costumes, opération qui ne se produit dans le spectacle que pour ces deux seuls personnages. Toutefois, un seul parmi tous semble capable de réflexion et d'action sur sa condition plurielle : c'est le personnage *hypernomade* de La directrice. Cette dernière choisit d'opérer, parce qu'elle contrôle l'intrigue, une remise en question radicale de son existence et de ses valeurs, voire, de sa définition du monde.

En ce qui a trait au caractère socio-historique du quartier, il était clair que, pendant toute la durée du processus de création, on ne pouvait engager le travail à partir d'un secteur comme Hochelaga-Maisonneuve sans en tirer profit. Cette visée a permis d'initier l'emploi de l'image des statues comme matériau sensible. Ainsi, sans le savoir, les acteurs-participant(e)s ont présenté une œuvre qui rend très bien compte des recherches récentes sur l'identité culturelle ainsi que sur les stratégies identitaires. À ce titre, l'ensemble du processus planifié a donc pu être opérant et servir les objectifs de la recherche.

Quant à l'emploi des non-acteurs, nous nous sommes aperçus que l'apport des citoyens du quartier donné dans le processus de création ne devait pas nous faire perdre de vue qu'il soit nécessaire qu'un certain nombre de ces acteurs-participant(e)s sachent aussi improviser. En cours de processus, l'expérience a démontré la nécessité d'employer prioritairement des comédiens expérimentés afin d'éviter que l'action des plus novices ne tombe à plat par manque d'expérience. Cet aspect confirme donc un des préalables de départ du projet originaire, lequel prescrivait l'emploi de jeunes comédiens en relation avec les jeunes des quartiers visés engagés dans le processus de création.

En ce qui a trait à la reprise possible du concept dans un autre secteur, il faudra prendre garde à ce que le procédé ne provoque l'émergence d'une série (Carnet urbain #1, #2, #3...) de personnages de comédiennes en audition ou de mères désireuses de franchir le seuil de la gloire par le biais de la scène. À ce propos, Guy Debord écrit dans *La Société du spectacle* (1967) : « l'homme, séparé de son produit de plus en plus puissamment, produit lui-même tous les détails de son monde et ainsi se trouve de plus en plus séparé de son monde. Dans la vie moderne, d'autant plus sa vie est maintenant son produit, d'autant plus il est séparé de sa vie. » (p.24). Cette affirmation met en garde l'ensemble de l'expérience d'un douteux procédé narcissique le faisant invariablement se noyer dans sa propre image.

Toutefois, Gérard Mendel écrit, dans l'ouvrage *L'Acte est une aventure* (1998) « Ayant contré ainsi la compulsion de répétition à partir de l'acte et de son indétermination partielle, une autre façon de penser la liberté humaine semble possible ». Souhaitons que les résistances dues à la prégnance d'une mémoire spatiale, « à l'image des trous noirs de l'astrophysique », dont parlait Michel Maffesoli à propos de l'identité des villes, puissent un tant soit peu opérer pour ce type de projet, puisant sa force dans la manifestation possible d'une « réserve d'énergie insondable et mystérieuse que l'on ne peut sous-estimer, et qui demeure la base des actions urbaines les plus profitables ».

Enfin, en actualisant les différents vécus et cheminements des acteurs-participant(e)s, le concept sera peut-être apte (dans le cadre d'un projet élargi de présentations en tournées), à proposer l'amorce d'un possible retissage social, l'expérience d'une écologie culturelle,

d'une urbanité nouvelle¹³⁸ telles que l'entendaient les membres du collectif Farine Orpheline lors de l'exposition Partie profonde, en 2004. C'est du moins ce que l'on souhaiterait le temps d'une représentation et ce que tente de proposer ici le présent projet.

¹³⁸ Tels que narrés dans les objectifs généraux du collectif.

APPENDICE A

DOCUMENT D'ARCHIVE ET DÉROULEMENT DE LA REPRÉSENTATION

- A.1 Captation de la représentation (voir DVD en pièce jointe)
- A.2 Déroulement de l'action scène par scène..... 111

A.2 Déroutement de l'action scène par scène

Entrée du public

I - □* scène 1- Bar Fullum Dolce (Mme Lapierre et Sandie) (axe CQLF)

II- scène 2 - C'est qui ? (Sandie) (axe CQLF)

(transition : sortie vers COUR de Sandie dès l'entrée de Céline)

III- » scène 3 - Le plaster (M. de C.)

(transition: entrée sur espace de devant scène, des coulisses Jardin à sortie Cour vers coulisses)

IV- scène 4 - L'audition (Judith, Val et La dir.) (axe P-M et NC)

(transition: entrée sur *Dans l'fond, j'ai toujours été une diseuse de bonne aventure* espace de côté Jardin avant avec le podium placé en biais, sortie vers l'emplacement des podiums Jardin dès l'enchaînement du vidéo *Sortie Fullum*)

V- □ **Sortie Fullum** (Mme Lapierre et Sandie) (axe CQLF)

(transition: à la fin du vidéo, entrée en fondu des *bruits de party...* (option sur le party vidéo) et entrée R.V et Judith avec le banc depuis Jardin dès qu'on voit Sandie entrer dans le taxi dans le vidéo)

VI- * **Bruits de party** (axe P-M)

(transition: (option d'entrée des meubles de 16 :15.)

VII- scène 5 - R.V (R.V. et Judith) (axe P-M)

(transition: fin figée dans le noir, transition.)

VIII- □ scène 6 - Le Serpent (Roxana) (axe CQLF)

(transition: À *C'est ça, dépêches toi d'aller à la job...* ou fin du monologue, changement de décor: les machinistes placent les table et chaises, Hugo saisit le bras de la causeuse et la place pour faire banquette d'attente.)

IX- scène 7 - 16:15, le 15 mai, rue Ontario (dir. et Janine C.) (axe NC)

(transition: sortie de Janine, même décor, la directrice regarde la cassette comme si elle l'avait actionné de sa télécommande)

X- □* **Démo Shirley Temple** (axe NC)

XI- scène 8 - Call à Georges 1 (La dir.) (axe NC)

(transition: les machinistes enlèvent le décor quand le son s'atténue, installation guichet depuis Cour et entrée de Sandie)

XII- scène 9 - Guichet (première) (R.V. et Sandie) (axe CQLF et P-M)

(transition: rentrée de RV et Sandie. Sandie demeure en place pendant la projection de Chassé-croisé)

XIII- □ scène 10 - Chassé-croisé Extérieur rue Ontario (axe P-M) (groupe)

(transition: Entrée de Janine C. quand Val et Judith se quittent, les machinistes sortent le guichet quand Janine C. s'installe sur le podium)

XIV- □ scène 11 - Think Big (Nadia) Extérieur statue nymphe (axe NC)

(transition: sortie de Roxana vers Cour à la fin de *C'est ta mère qui s'rait contente...* Val et la directrice sont dans les coulisses Jardin)

XV- scène 12 - Special skills (en salle) (La dir. et Val) (axe P-M et NC)

(transition: sortie de Val vers Jardin avant scène, entrée de Céline de coulisses Cour à coin avant Cour quand la directrice lance le cellulaire à Val. La directrice traverse la scène et sort fond Cour)

XVI- » scène 13 - Le magicien 1 (M. de C.)

(transition: entrée de Hugo et Roxana sur podiums no. 2 et 3 à *Ma mère à distance partait l'rond...* sortie de Céline vers coulisse Cour)

XVII- scène 14 - La Ligne (R.V. et Sandie) (axe CQLF et P-M)

XVIII- □* Ciel et nuages (Sandie) (axe CQLF et P-M)

(transition: Chacun sort par le côté Cour vers les coulisses)

XIX- » scène 15 - Le magicien 2 (M. de C.)

(transition: Céline à Cour et sortie vers coulisse Cour, départ du clip *RV rituel*)

XX- □* R.V. rituel du bougeoir (R.V.) (axe P-M)

(transition: sur le clip rituel de R.V, entrée des machinistes du côté Jardin pour déposer le banc, le second machiniste distribue les bougeoirs et sort à Cour.)

(transition: entrée de Judith depuis Cour. Elle allume les bougies pendant la projection du clip rituel du bougeoir)

XXI- scène 16 - Le Bougeoir (R.V. et Judith) (axe P-M)

(transition: sortie Judith vers coulisses Jardin)

XXII- □* scène 17 - *Bip....Message téléphonique 1* (Judith) (axe P-M)

(transition: R.V. dans son fauteuil, semble écouter le message dans le noir, entrée de Manon sur le podium)

XXIII- □ scène 18 - *Le goût du chocolat*(Manon) *Extérieur nymphe*(axe NC)

(transition: R.V se lève et sort le banc, le machiniste Cour sort les bougeoirs)

XXIV- □* *Bip....Message téléphonique 2-3* (Judith) (axe P-M)

(transition: entrée de Céline avec la table de Jardin et de Sandie avec la table depuis Cour. Jonction au milieu et départ à la fin du message.)

XXV- scène 19 - *Bedaine Volante* (Mme Lapierre et Sandie) (axe CQLF)

(transition: tables sorties par les machinistes en croisement, sortie Sandie vers Cour, Céline sort prendre son panier à Jardin et revient quand la structure est en place)

XXVI- * scène 20 - *Le poème* (M. de C.)

(transition: Pendant le poème, Val et Judith placent la structure, Janine et RV sortent le banc Jardin, Sandie et la directrice sortent le banc Cour, Céline s'installe sur la structure. Tout le monde se place en position de départ attente dans l'espace.)

XXVII- □ scène 21 - *La Fermière* (Céline, groupe) (axe CQLF)

(transition: Céline descend quand la lumière s'est déplacé vers les allées et sortie Cour)

XXVIII- scène 22 - *Du vrai monde* (scène vers salle) (axe P-M et NC)

XXIX- □ *Du vrai Monde ?* (Val sur scène) (axe P-M et NC)

(transition: Les machinistes enlèvent la structure et les bancs et placent le banc long sur les pas du clip sortie Cour)

XXX- □* *Bip....Message téléphonique 4* (Judith) (axe P-M)

XXXI- * *Bip....Message final* (Judith) (axe P-M)

XXXII- scène 23 - *Le scaphandrier* (R.V. et Judith) (axe P-M)

(transition: à la sortie de Judith, RV place le banc en salle d'attente et sort Jardin, le machiniste place bureau et chaises)

XXXIII- □* scène 24 - *Va la voir* (voix synchro M.-Claude) (axe P-M)

(transition: la directrice et Janine se placent sur scène, une derrière son bureau l'autre assise.)

XXXIV- scène 25 - 10 :15, le 1^{er} juin, rue Ontario (La dir. et J.C.) (axe NC)

(transition: Janine et la directrice sont fixes à J'peux vous aider....tamisage des lumières ; la voix de la directrice se fait entendre)

XXXV- * *Call à Georges 2* (La dir.) (axe NC)

(transition: éclairage sur Sandie qui dirige les machinistes, fait sortir les meubles vers Jardin, fait entrer les boîtes comme si elle dirigeait son déménagement, la directrice et Janine sont toujours en place de chaque côté de la scène, se regardant. Au bip sonore long de raccrochement de téléphone, elles sortent chacune de leur côté. Manon va en coulisses prendre les head-set et Céline dit les conseils depuis coulisses jusqu'au coin Cour)

XXXVI- » scène 26 - 4 ou 5 conseils aux nouveaux terriens (M. de C.)

(transition: Sandie demeure dans ses boîtes et les ouvrent jusqu'à la sortie de Céline côté Cour. À ce moment, elle a trouvé le cahier rouge.)

XXXVII- scène 27 - Le cahier rouge (Sandie) (axe CQLF)

(transition: à la fin du cahier rouge, Sandie devant scène, tamisage des lumières sur Sandie)

XXXVIII- * *annonce radio ou télévision et bruits synchro*

(transition: le son de la radio monte mais assez pour entendre les dépositions)

37- □* ***Incendie** : en addition, un par un, insert VHS déposition Janine, directrice, Judith, Val, Janine, Céline, Sandie en montage vidéo avec effet damier jusqu'à saturation visuelle et sonore et...*

38 - COUPEZ (La dir. face au public)

□ clip vidéo

* : clip sonore

» : adresse au public (en avant-scène)

souligné : mouvements des machinistes

axe CQLF : C'est qui ? (le feu)

axe P-M : Prends-moi

axe NC: Nadia casting

APPENDICE B

INSTRUMENT DE MESURE DE POST-PRODUCTION

B.1	Questionnaire d'évaluation des acteurs-participant(e)s	116
B.2	Résultats (transcription).....	118

B.1 Questionnaire d'évaluation des acteurs-participant(e)s

(sur le tournage des plans dans les secteurs dévolus dans l'espace transitionnel)

Q-1: Y a-t-il un ou des lieux qui vous ont particulièrement marqué?

Q-2: Comment avez-vous choisi les plans ?

Q-3: Comment réagissaient les gens que vous avez filmé, en étiez-vous bien perçu en général ?

Q-4: Cette expérience de tournage vous a-t-elle ouvert des perspectives nouvelles, des points de vue inédits sur l'ensemble de votre environnement (structures urbaines, architecture, population) ? Vous a-t-elle donné une perception accrue de votre place physique dans ce quartier ?

Q-5: A-t-elle accru votre intérêt pour l'aspect historique ou l'avenir du secteur?

(sur la collecte des ressources sensibles)

Q-6: La recherche de ressources sensibles (extraits de littérature, objets personnels) vous semble-t-elle avoir été influencée par votre perception (a-prioris) de l'environnement ?

Q-7: En quoi l'activité dite d'investigation dans le secteur qui vous a été dévolu a-t-elle modifié ou renforcé la perception que vous en avez ?

(sur le processus de création et le visionnement de l'œuvre finie)

Q-8: Sur le plan du scénario global, est-ce que le résultat final vous apparaît associable à une certaine réalité du quartier et les personnages ou les axes de scénarisation, identifiables à cette même réalité ?

Q-9: À votre avis, quel est le personnage du spectacle qui soit le plus identifiable à une certaine image du quartier ? Le moins identifiable ?

Q-10: Dans les semaines qui ont suivi le spectacle, cette expérience de création et d'interprétation a-t-elle accru votre compréhension du quartier, modifié votre regard ? Pourrait-on dire que cette expérience a affiné (ou non) une certaine perception de sa spécificité culturelle, que celui-ci constitue nettement un village dans la ville ?

(questions aux non-professionnels)

Q-11: Ressentez-vous différemment les enjeux d'un travail théâtral axé vers une production artistique par rapport à ceux d'une œuvre de théâtre d'intervention ou social ? Quelles libertés (artistiques, personnelles, intellectuelles, perceptuelles) les premiers vous permettent-ils d'envisager ?

Q-12: Cette expérience vous donne-t-elle le sentiment de pouvoir être vu ou défini de la manière qui vous convient ?

(appartenance de réseau ou de territoire)

Q-13: Vous identifiez-vous à priori comme un citoyen du quartier ou ce quartier, parmi tant d'autres, vous est échu par la force des choses (disponibilité et prix du loyer, co-location) ?.

Q-14: Sentez-vous que cette expérience a développé (ou non) votre sentiment d'appartenance à ce secteur, a pro-voqué (ou non) un sentiment d'attachement accru à votre quartier d'appartenance (permanent ou temporaire) ?

Q-15: Sur quelle option l'ensemble du scénario vous laisse-t-elle par rapport à l'évolution présente du quartier ?

B.2 Résultats (transcription)

Roxana (Sandie) (secteur 1)

Y-a-t-il un lieu qui vous a touché... Oui, proche de Frontenac, plus on approche plus on voit près de Sainte-Catherine à quel point c'est pauvre, paumé qu'il y a beaucoup de familles. *Comment avez-vous choisi les plans...* Un coup de cœur, ce que je voyais souvent, les graffitis qui faisaient réfléchir... *Comment réagissaient les gens..* Les gens n'avaient pas conscience qu'on les filmait, sauf celui qui déménageait. Les autres, on les a pris de la façon la plus discrète possible de façon à les respecter dans leur environnement. *Points de vue inusités sur l'environnement ?* Malgré les apparences, il y a pas seulement des *fuckés*, il y a beaucoup d'artistes, d'étudiants. C'est comme une nouvelle petite ville qui se construit tranquillement *Avez-vous un intérêt accru pour l'aspect historique du secteur ou son avenir?* Oui pour l'aspect historique, il y a plein de choses que je ne savais pas, mais pour l'avenir du secteur, le prix du marché est bas et des gens viennent habiter. Hochelaga, ça grossit de plus en plus.

Le choix des ressources sensibles se trouve-t-il influencé? Plus ou moins...mes ressources venaient de loin, étaient très personnelles. *Observez-vous un renforcement des perceptions ?* J'avais apporté une bouteille de vin...

Croyez-vous que le scénario global soit associable à une certaine réalité du quartier ? *Oui.* Quel personnage est le plus associable ? *Un peu de tout, il y a différents âges, différents styles de vie, ils sont tous une partie des gens qui sont autour ici.* Le moins ? *Le personnage de Janine Couillard ne caractérise pas le quartier, on peut la retrouver partout. Elle est universelle. Val aussi, mais ça fait un bout qu'il y a des noirs ici.* L'expérience a-t-elle affiné la compréhension du quartier, en fait un village dans la ville ? *Des paumés j'en ai vu pas mal, quand j'ai vu deux noirs, j'ai fait le saut. Des artistes j'en ai vu pas mal. J'ai vu des madames Lapierre en masse.*

Quelles libertés personnelles vous donne le contexte d'une création artistique ? Étant donné les cycles Repères, on avait pas le choix de donner beaucoup de nous autres. J'ai trouvé très dur que ça joue comme ça sur nous... J'ai l'impression qu'on jouait pas mal tous notre vie. *L'expérience vous donne-t-elle le sentiment d'être défini de la manière qui vous convient ?* Oui, un peu. Habituellement on se cache derrière un personnage mais là, on peut dire ce qu'on veut mais c'est engageant. Il y a une liberté mais quand on est rendu à la présentation, c'est déjà passé mais c'est comme un *come-back*. Il y avait une sorte de balancier entre nous et le personnage. J'ai trouvé difficile que ça me ressemble tant.

Vous identifiez-vous au quartier ou celui-ci vous est-il échu par la force des choses ? *Loyer, co-location, pas plus. Mais j'aime bien Ho-Ma.* Observez-vous un développement du sentiment d'appartenance ou d'attachement permanent ou temporaire? *Oui. Les gens sont chaleureux, tout le monde se ramasse un peu à la même place...* Quelle perspective le scénario laisse-t-il par rapport à l'évolution du quartier ? *C'est positif, il y a plus de gens. Le quartier est un fourre-tout. Il y aura plus de monde. Il y a de plus en plus d'étudiants, de gens de la région puisque les logements du Plateau sont à 600\$...*

Nadia (Janine Couillard) (secteur 1)

Y-a-t-il un lieu qui vous a touché...Le chemin de fer, des petits endroits, des graffitis m'ont impressionné, il y en a énormément, c'est presque une culture et aussi la rue Sainte-Catherine est très riche, il y a beaucoup d'événements, d'échanges.. Comment elle a choisi les plans J'ai essayé de faire des choses différentes, aller vers des plans nouveaux, nous avions les mêmes idées, j'ai essayé de prendre des lieux différents des usines. Comment réagissaient les gens ? Intéressés autant que méfiants, dès qu'on leur expliquait ce qu'était notre travail, ils étaient coopérants. Des points de vue inusités sur l'environnement ? Intérêt accru pour l'aspect historique du secteur ou son avenir? Absolument, je n'aurais pas eu le même regard si je n'avais pas utilisé la caméra. Quand on veut aller dans des plans plus précis, on va dans tout ce qui est sous-jacent (sic).

Le choix des ressources sensibles se trouve-t-il influencé? Oui, j'avais quelques préjugés et j'ai cherché des objets qui illustraient ça. Observez-vous un renforcement des perceptions ? Ça a créé un lien d'attachement plus fort.

Le scénario global est-il associable à une certaine réalité du quartier ? Je pense que oui, certains personnages plus que d'autres. Quel personnage est le plus associable? Sandie et Mme Lapierre, définitivement Le moins ? Le mien, celui de Janine Couillard.

La création a affiné la compréhension du quartier? Elle m'a ouvert à l'aspect historique du quartier. En fait-elle un village dans la ville ? Définitivement, mais c'est sous-jacent et pas très apparent.

Quelles libertés personnelles vous donne le contexte d'une création artistique ? L'aspect improvisation et aussi le fait que nous avons un bon coach et finalement le travail avec les cycles Repères. Au niveau théâtral, je n'avais pas beaucoup d'expérience. L'expérience vous donne-t-elle le sentiment d'être défini de la manière qui vous convient ? Ça renforce ce que j'avais fait comme démarche artistique. Ça m'a confirmé que c'est bon pour moi de faire de l'impro.

Vous identifiez-vous au quartier ou celui-ci vous est-il échu par la force des choses ? Par la force des choses parce que j'y ai habité depuis plus longtemps. Je le connais mieux. Observez-vous un développement du sentiment d'appartenance du sentiment d'attachement permanent ou temporaire? Oui, exactement. Quelle est l'option le scénario vous laisse-t-il par rapport à l'évolution du quartier ? Ça illustre un aspect du quartier, une ouverture sur le monde, parce que c'était un peu fermé. C'est une combustion d'identité. Ce quartier est en train de perdre son identité, de se consumer. Malheureusement, on le voit dans l'actualité; il y a beaucoup de feux dans le quartier. Une page se tourne.

Hugo (R.V.) (secteur 5)

Y-a-t-il un lieu qui vous a touché...Les ruelles, la diversité des arrières-cours, la propreté autant que la déchéance... Comment avez-vous choisi les plans ...Par les coups de cœur visuels, les lignes, les longs tracés, les longs suivis, le lierre qui montait... Comment réagissaient les gens Les enfants, c'est vrai, ils étaient curieux, beaucoup d'intérêt mais aussi beaucoup de gêne... Points de vue inusités sur l'environnement ? Ça m'a donné le goût de découvrir le quartier, je venais d'arriver. J'ai exploré davantage par après. Intérêt accru pour l'aspect historique du secteur ou son avenir? Pas pour l'avenir mais pour l'aspect historique, oui, surtout avec le Marché Maisonneuve.

Le choix des ressources sensibles s'est-il trouvé influencé ? J'ai choisi les ressources davantage par mon senti que par ma perception de l'environnement. *Observez-vous un renforcement des perceptions ?* Pas de modification mais j pense que j'avais sous-estimé le quartier. J me promène et il y a de plus en plus de choses nouvelles. Le quartier change énormément.

Le scénario global est-il associable à une certaine réalité du quartier ? *Junkies, travailleur social, mères de famille...* Mais c'est plus que ça. Y'a des étudiants, des riches, des huppés qui s'installent. Quel personnage est le plus associable à l'image du quartier ? *Céline, la mère de famille.* Pour moi elle est ancrée dans le quartier. Ailleurs à Montréal, j'en ai jamais vu autant que ça. Le rôle maternel est très présent dans le quartier. Le moins ? *Val, parce que c'est un quartier où les noirs n'ont pas encore leur place comme dans Saint-Michel.* L'expérience de création a affiné la compréhension du quartier, en fait-elle un village dans la ville ? *Non, parce que dans un village on revoit les mêmes gens et je n'ai pas revu nécessairement les gens avec qui j'ai fait ce projet-là. Moi je viens d'une place de 5 à 600 personnes où on se côtoie, on se croise régulièrement.*

Quelles libertés personnelles vous donne le contexte d'une création artistique ? La liberté a été très grande; ce qu'on proposait était ce qui a construit la pièce, tu as saisi chaque clin d'œil, chaque petite chose. Ça m'a aidé dans ma création à moi dans la musique. Il y a beaucoup de choses que j'essaie d'utiliser. Ça a été une école pour moi. *L'expérience vous donne-t-elle le sentiment d'être défini de la manière qui vous convient ?* Oui. C'est le personnage, on est pas des professionnels et le personnage n'est pas très éloigné de moi.

Vous identifiez-vous au quartier ou celui-ci vous est-il échu par la force des choses ? *Le prix du loyer y est pour beaucoup. Il y a quand même beaucoup de services et de richesses dans ce quartier. Tu me donnerais le choix de la même qualité de vie ailleurs....Je trouve qu'on est bien dans le quartier, mais ça ne serait pas un lieu de vie à long terme pour moi.* Observez-vous un développement du sentiment d'appartenance du sentiment d'attachement permanent ou temporaire ? *Oui et non. C'est un milieu de vie comme un autre. Je suis plus un gars de région que de ville.* Sur quelle option le scénario vous laisse-t-il par rapport à l'évolution du quartier ? *Je vois ça de façon positive parce que ça le met en valeur; par contre, si je ne peux pas me stationner dans la rue pendant deux semaines, je trouverais ça plate...*

Céline (Mme Lapierre) (secteur 4)

Y-a-t-il un lieu qui vous a touché... Non. Mais ça m'a permis d'apprécier mon quartier d'une autre façon. Mais vraiment de s'arrêter puis de r'garder le quartier, y'a des belles choses... *Comment elle a choisi les plans* On y est allé avec l'instinct, on s'est mis à marcher et on y est allé avec notre cœur et nos goûts qui se rencontraient pas mal. On s'est échangé de l'information. *Comment réagissaient les gens ?* La curiosité des gens...les gens semblaient vouloir prendre ça à la légère. On a évité le contact direct. *Points de vue inusités sur l'environnement ?* Oui, parce qu'il y a des coins que je n'avais pas remarqués en détail, ça m'a fait apprendre que le quartier avait une plus grande place pour moi. Mais pas l'effet contraire. *Avez-vous développé un intérêt accru pour l'aspect historique du secteur ou son avenir ?* Plus ou moins pour l'aspect historique, je ne viens pas du quartier. Mais pour l'avenir du secteur et sa réputation, oui.

Le choix des ressources sensibles s'est-il trouvé influencé ? J'avais pris complètement au hasard. L'environnement, j'y tiens mais c'est deux mondes à part. J'ai travaillé dans le but de faire connaître à quelqu'un qui ne me connaissait pas ce qui comptait pour moi. C'est ce qui m'a guidé. *Observez-vous un renforcement des perceptions ?* Ça m'a juste aidé à m'attacher plus à mon quartier.

Le scénario global est-il associable à une certaine réalité du quartier? *Non, pas pour moi. Par la perception des autres, c'est un secteur qui les touchaient (sic). Le fait de notre différence d'âge; je regardais peut-être pas les mêmes choses qu'eux.* Quel personnage est le plus associable? *Sandie, parce que le jeune couple ça se passe partout...* Le moins? *La directrice, mais il y a beaucoup de tournages dans le quartier.* L'expérience de création a-t-elle affiné la compréhension du quartier, en fait un village dans la ville? *Je r'marque plus ce qui m'entoure. Je suis plus attentive aux besoins, aux démarches, aux activités dans le quartier que je l'étais avant. Le quartier fait partie de la ville, il fait partie d'un tout.*

Quelles libertés personnelles vous donne le contexte d'une création artistique? Ce qu'il m'a permis, c'est d'être moi-même. Je me suis permis des excentricités que je n'avais jamais faites. Je me suis sentie libre d'expression de toute sorte de façon. Il y avait tellement de talents... J'aurais voulu une détente mais c'est un travail à cause de mes obligations. Ça a été une découverte, je me suis sentie plus libre de faire ce que j'avais à faire. Je ne me voyais pas comme travailleuse du théâtre; je n'aurais pas été chercher de l'emploi dans ce domaine. L'expérience vous donne-t-elle le sentiment d'être défini de la manière qui vous convient? *Oui. Être acceptée dans toutes les facettes qu'on se donnait. Je ne l'ai pas senti comme un spectacle mais comme un partage.*

Vous identifiez-vous au quartier ou celui-ci vous est-il échu par la force des choses? *Les deux.* Observez-vous un développement du sentiment d'appartenance du sentiment d'attachement permanent ou temporaire? *Oui. Sur quelle option le scénario vous laisse-t-il par rapport à l'évolution du quartier? J'ai l'impression qu'on le perd... Je r'garde ce qui se passe dans le secteur, les magasins, la clientèle, les appartements... Y avait Saint-Henri, Ho-Ma, Rosemont, Centre-Sud, mais ça s'éteint. R'garde de c'temps-là les incendies qu'il y a dans le coin, c'est débile.*

Marie-Claude (Judith) (secteur 3)

Y-a-t-il un lieu qui vous a touché... Oui, plusieurs... des graffitis, le devant du Marché, l'espace, les rencontres. Le fameux ProGym où il y a la vitrine avec les muscles bien formés... Comment elle a choisi les plans Je me suis laissé inspirer avec mon collègue, de façon aléatoire. Comment réagissaient les gens? Je filmais des plans généraux pour ne pas qu'on reconnaisse des personnes précises. Points de vue inusités sur l'environnement? Oui, ça m'a permis de découvrir de nouveaux lieux. J'aurais aimé passer plus de temps sur cet aspect. Intérêt accru pour l'aspect historique du secteur ou son avenir? Oui. C'est plaisant de découvrir de belles architectures. D'ailleurs je me suis acheté un livre sur les quartiers de la ville de Montréal.

Le choix des ressources sensibles s'est-il trouvé influencé? Non... Observez-vous un renforcement des perceptions? J'ai découvert des choses que je ne connaissais pas.

Le scénario global est-il associable à une certaine réalité du quartier? *Oui, dans un sens, l'autobiographie ménagé avec une ressource du quartier mais pour ce que je connais du quartier, je ne sais pas.* Quel personnage est le plus associable? *Mme Lapierre, les mères, elle porte l'univers du quartier en même temps qu'un univers personnel. Elle est témoin.* Le moins? *Le mien (Judith), les artistes sont partout pareils, elle parle plus de sa carrière que de son environnement.* L'expérience de création a-t-elle affiné la compréhension du quartier, en fait un village dans la ville? *Oui.*

Quelles libertés personnelles vous donne le contexte d'une création artistique? Ça n'a pas changé ma façon de voir sur le plan artistique. (NDLR : Marie-Claude est comédienne de formation)

Vous identifiez-vous au quartier ou celui-ci vous est-il échu par la force des choses? Je commence, après 5 ans, à me sentir citoyenne de mon quartier. Observez-vous un développement du sentiment d'appartenance, du sentiment d'attachement permanent ou temporaire? Oui, c'est sûr que ça m'a emmené à me questionner... Sur quelle option le scénario vous laisse-t-il par rapport à l'évolution du quartier? Je le prends sur un plan fictif et transposé. C'est plus la cruauté du quartier. Le scénario, ça laisse en queue de poisson. Je l'ai pris de cette façon.

Manon (La directrice) (secteur 2)

Y-a-t-il un lieu qui vous a touché... La place Valois, pour la modernité. Une librairie fermée et la Marie-Debout et le chic resto-pop parce que ça reflétait une réalité du quartier comme telle. Comment elle a choisi les plans... Par conscience sociale ou par esthétique. Comment réagissaient les gens? Des commentaires comme Allo, rappelle-moi... Points de vue inusités sur l'environnement? Oui. Intérêt accru pour l'aspect historique du secteur ou son avenir? Oui pour l'aspect historique mais pour l'avenir, le tournage de la place Valois indique les mouvements qu'il va y avoir.

Le choix des ressources sensibles s'est-il trouvé influencé? J'y suis plus allé dans le personnel. Un seul objet a été ressorti du quartier, surtout par le rapport à mon passé avec un haïtien. Observez-vous un renforcement des perceptions? Il y a plus de noirs dans le quartier.

Le scénario global est-il associable à une certaine réalité du quartier? Oui. Il y avait beaucoup de personnages identifiables au quartier. Quel personnage est le plus associable? Mme Lapierre et celui de Sandie qui fait hard-core. Le moins? La directrice, quoiqu'il y a de plus en plus de tournages dans le quartier. L'expérience de création a-t-elle affiné la compréhension du quartier, en fait un village dans la ville? C'est sûr.

Quelles libertés personnelles vous donne le contexte d'une création artistique? Étant donné qu'on faisait partie du processus de création, c'est au point de vue du scénario. Parce qu'il n'y avait rien de préétabli avant. L'expérience vous donne-t-elle le sentiment d'être défini de la manière qui vous convient? Oui par rapport à ce que j'ai fait comme création du personnage.

Vous identifiez-vous au quartier ou celui-ci vous est-il échu par la force des choses? Je ne pensais jamais déménager dans le quartier. Maintenant, le quartier me rentre dans le système et je m'y sens attachée. Observez-vous un développement du sentiment d'appartenance du sentiment d'attachement permanent ou temporaire? Oui. Sur quelle option le scénario vous laisse-t-il par rapport à l'évolution du quartier? Pour le meilleur en gardant l'optique sur le quartier. Il y a peut-être moyen de faire cohabiter ce qu'il y a dans le quartier comme on a fait dans la pièce... L'incendie de la fin n'est pas nécessairement prémonitoire; après un incendie, on peut repartir à neuf.

Claude-Michel (Val) (secteur 3)

Non-disponible.

APPENDICE C

RESSOURCES SENSIBLES (COMPLÉMENT)

C.1	Ressource sensible préalable.....	124
C.2	Plan des secteurs d'investigation	126
C.3	Ressources sensibles : photographies des statues	
C.3.1	La nymphe (frontispice bain public Morgan)	127
C.3.2	La fermière (fontaine du Marché Maisonneuve)	128
C.3.3	Groupe jeune fermier et oie (fontaine du Marché Maisonneuve)	129

C.1 Ressource sensible préalable

La petite fille aux allumettes (Hans Christian Andersen)

Il faisait terriblement froid dehors; il neigeait et la nuit commençait à tomber. C'était, il faut le dire, le dernier soir de l'année, la veille du Jour de l'An. Dans ce froid et cette obscurité, une pauvre petite fille marchait dans la rue, la tête et les pieds nus. Elle avait bien chaussé des pantoufles en sortant de chez elle, mais à quoi auraient-elles bien pu servir? C'était de grandes pantoufles qui avaient appartenu jadis à sa mère, si grandes que la fillette les avaient perdues en traversant à la hâte entre deux voitures qui filaient à toute allure dans le noir; l'une resta introuvable, l'autre lui fut volée par un gamin qui s'enfuit avec elle, disant qu'il en ferait un berceau le jour où il aurait des enfants.

La petite fille marchait donc, les pieds nus, ses pauvres petits pieds tout rouges et bleus de froid. Au creux de son vieux tablier, elle portait une quantité d'allumettes, et elle en tenait un petit paquet à la main. Mais de toute la journée, personne ne lui en avait acheté, pas même une seule, et personne ne lui avait donné le moindre sou. Affamée et gelée, la pauvre petite avançait avec peine, l'air pitoyable et abattu. Les flocons de neige tombaient sur ses longs cheveux blonds qui ondulaient joliment autour de son cou, mais elle était loin de songer à cette parure. À toutes les fenêtres brillaient des lumières, et la rue était baignée d'une délicieuse odeur d'oie rôtie. Oui, c'était bien le soir de la Saint-Sylvestre, et seule cette pensée occupait la petite fille. Dans l'encoignure de deux maisons dont l'une faisait un peu saillie, elle s'assit et se recroquevilla contre le mur. Elle avait replié ses petites jambes sous elle, mais avait de plus en plus froid; elle n'osait pas rentrer chez elle toutefois, car elle n'avait pas vendu une seule allumette ni récolté la plus petite piécette : son père la battrait, elle en était sûre, et puis chez elle, il faisait tout aussi froid, car ils n'avaient qu'un simple toit pour les abriter, et le vent s'y engouffrait malgré la paille et les chiffons qui bouchaient les plus grosses fentes. Ah, comme une petite allumette ferait du bien! Si seulement elle osait en retirer une du petit paquet, l'allumer en la frottant contre le mur, et réchauffer ses petits doigts gelés! Enfin, elle en tira une. *Priiiiitch!*

Comme elle s'enflamma, comme elle brûla! Et la flamme se fit chaude et claire telle un petit lumignon, quand elle l'entoura de sa main. C'était une lumière étrange. Il sembla à la petite fille qu'elle était assise devant un grand poêle de font, orné de boules et de poignées de cuivre; le feu était si beau et la chauffait si bien! La petite étendait déjà ses pieds pour les réchauffer eux aussi – mais la flamme s'éteignit. Le poêle disparut – et elle se retrouva assise, tenant un petit bout d'allumette calcinée dans sa main.

Elle en frotta une seconde, qui s'enflamma et l'éclaira, et les endroits du mur baignés dans sa lueur devinrent alors transparents comme un voile. À travers ce voile, la fillette vit une pièce dans laquelle une table était dressée, recouverte d'une nappe d'un blanc éclatant et garnie d'une fine porcelaine; une délicieuse oie rôtie, farcie de pruneaux et de pommes y fumait. Et, chose plus extraordinaire encore, l'oie bondit hors de son plat puis, portant couteau et fourchette plantés dans le dos, se dandina sur le plancher en marchant droit vers la fillette. Mais l'allumette s'éteignit, et seul resta le grand mur froid. La petite fille en alluma une autre, et voilà qu'elle se retrouva assise devant un magnifique arbre de Noël, encore plus grand et plus somptueusement décoré que celui qu'elle avait admiré le soir de Noël à travers la porte vitrée d'un riche marchand de la ville. Des milliers de lumières étincelaient dans sa verdure et des images très colorées, comme celles qui décorent les vitrines, semblaient la regarder. La fillette tendit les mains vers elles.... Et l'allumette s'éteignit. À l'instant où toutes ces lumières de Noël se mirent à monter, monter toujours plus haut, elle comprit enfin que ce n'étaient que les étoiles. L'une d'entre elles fila dans le ciel, traçant un long sillage de feu.

«Quelqu'un vient de mourir!» dit la petite, car sa grand-mère, la seule personne au monde que eût jamais été bonne pour elle et qui était morte depuis longtemps déjà, lui avait dit : « Quand une étoile filante traverse le ciel, c'est qu'une âme monte vers Dieu. ». À nouveau, elle frotta une allumette contre le mur : une douce lumière se répandit autour d'elle, et baignée dans sa clarté, la petite distingua cette fois nettement sa grand-mère elle-même, avec son regard si doux et si tendre. « Grand-mère, cria la petite, emmène-moi avec toi! Je sais que tu vas disparaître aussitôt l'allumette éteinte, comme le bon poêle, la délicieuse oie rôtie et la grand arbre de Noël étincelant ! » Et très vite, elle frotta toutes les allumettes qui restaient dans le paquet pour retenir sa grand-mère. Les allumettes d'enflammèrent, faisant jaillir une telle clarté qu'on y vit soudain mieux qu'en plein jour. Jamais sa grand-mère n'avait été aussi grande ni aussi belle. Elle prit sa petite-fille dans ses bras et toutes deux s'envolèrent dans ce halo de lumière et de joie. Loin du froid, loin de la faim et de la peur... Tout près de Dieu.

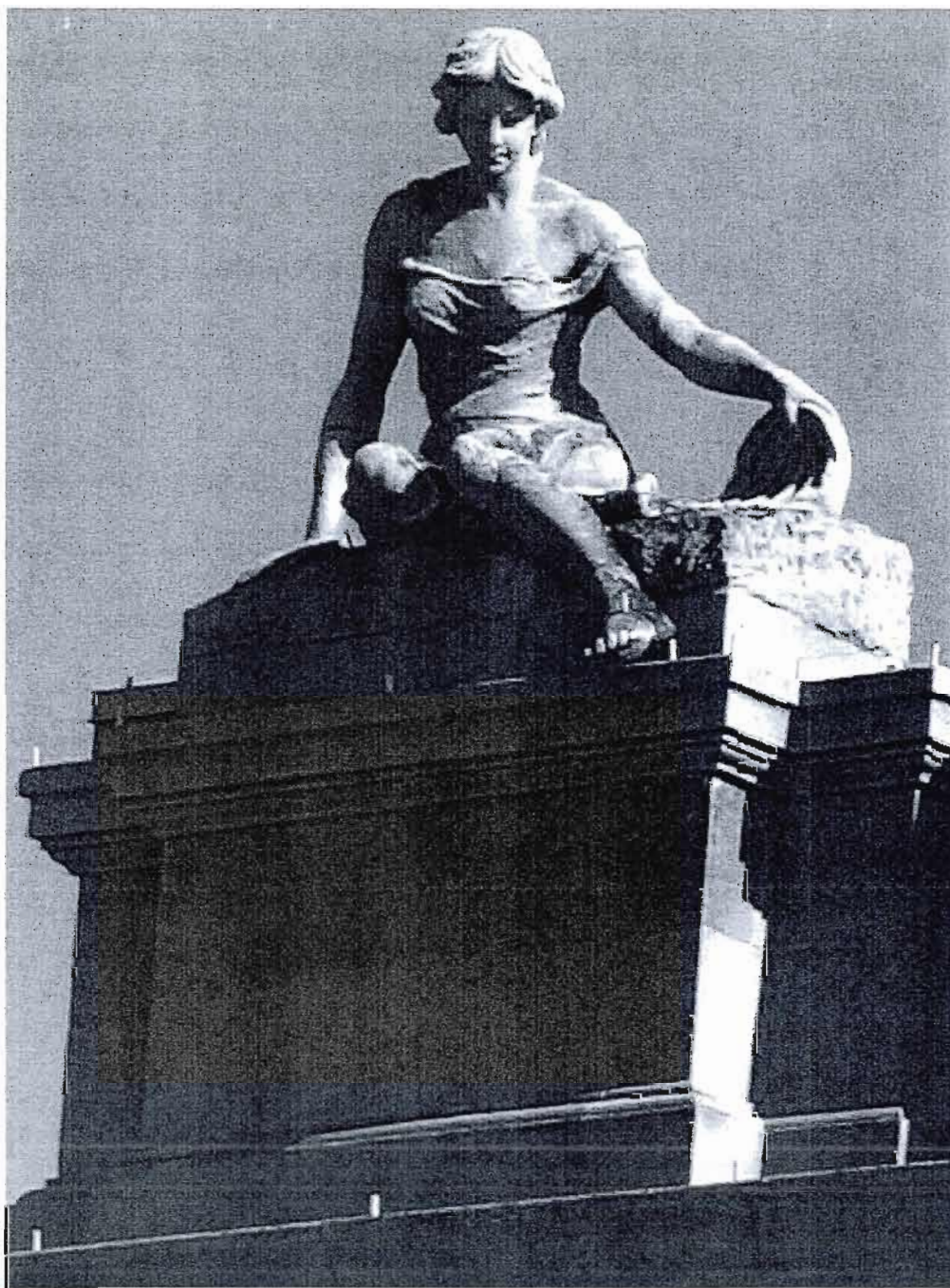
Dans le petit matin glacé, à l'encoignure des deux maisons, une petite fille était assise, les joues roses, le sourire aux lèvres – morte de froid en ce dernier soir de l'année. Et le premier jour de l'année se leva sur le petit corps inanimé, à côté duquel étaient éparpillés des bouts d'allumettes calcinées. « Elle a voulu se réchauffer », dirent les gens. Mais personne ne sut jamais la beauté de ce qu'elle avait vu ce soir-là ni la splendeur avec laquelle sa bonne grand-mère et elle étaient entrées ensemble dans la joie du Nouvel An.

(Éditions Nord-Sud, 2001, traduction Géraldine Elschner, Michelle Nikley et Danièle Simon)

C.2 Plan des secteurs d'investigation



C.3.1 La nymphe (frontiscipe bain public Morgan)



C.3.2 La fermière (fontaine du Marché Maisonneuve)



C.3.3 Groupe jeune fermier et oie (fontaine du Marché Maisonneuve)



APPENDICE D

PROJET ORIGINALE

D.1	Document de présentation (les productions du Parvis 1998)	131
-----	---	-----

D.1 Document de présentation du projet d'origine (les productions du Parvis)

(ce) PROJET

...qui consiste à créer un événement théâtral de niveau professionnel, s'inspire à la fois du théâtre forum et du projet dit " La roulotte" de Paul Buissonneau. Souhaitant mettre en articulation la synthèse d'une réflexion sur la pratique du théâtre, le travail social, le rôle de l'urbanisme et celui des médias, cette entreprise vise à monter une fête théâtrale et urbaine qui favorise la rencontre et le travail commun de deux groupes spécifiques : des jeunes comédiens en fin de formation et des groupes de jeunes de quatre groupes communautaires jeunesse de la Ville de Montréal.

Subdivisés en quatre groupes de travail, les comédiens, après une période de mise au point préalable avec un superviseur à la création, se distribueront dans les centres de chacun des quartiers prédéterminés (Hochelaga-Maisonneuve, Saint-Michel, Plateau Mont-Royal et Verdun) afin d'y former des ateliers de travail. Ils y susciteront les conditions de la création et contribueront à mettre en forme les différents tableaux d'action qui constitueront les performances (une par quartier et par groupe de jeunes).

Ces représentations en "quadrologie" destinées à être produites en tournée seront le fruit du travail de formation, d'improvisation, de création théâtrale et de diffusion de ces deux groupes, lesquels seront réunis pendant un an. Ces prestations de type " cabaret" seront susceptibles de refléter les réalités urbaines et les conditions de vie de ces jeunes et pourront même, le cas échéant, en constituer un manifeste et un témoignage direct.

Afin de rehausser le niveau de qualité des prestations et de pouvoir en favoriser la réception publique, les comédiens et les jeunes seront co-créateurs et joueront en commun les performances qu'ils auront conçues. Ces quatre montages dramatiques représentant respectivement leur quartiers feront l'objet d'une tournée dans les localités participantes, puis dans les lieux officiels de la ville (école, parcs, marchés).

Dans le but d'aider à briser l'anonymat urbain, les places et parvis d'églises pourront, (comme au Moyen-Âge), être réinvestis afin de recréer des lieux spontanés de représentation et de rassemblement.

Susceptible donc de pouvoir servir de tremplin professionnel et de tribune d'expression pour chacun de ces groupes-cibles, l'événement global sera, de façon souhaitable, largement médiatisé.

Objectifs (professionnels et personnels)

- Créer une œuvre d'expression théâtrale de niveau professionnel afin de donner aux jeunes fréquentant les groupes communautaires jeunesse une plate-forme d'expression qui puisse manifester de leur condition de vie.
- Favoriser les échanges entre les quartiers-cibles et susciter chez leurs habitants l'envie de connaître et de se solidariser avec ce qui se passe dans les autres localités du territoire de la Ville de Montréal.
- Réinventer de nouveaux lieux d'expression théâtrale, rechercher de nouvelles occasions d'entrer spontanément en contact avec le public,

- Créer un réseau de diffusion officiel et alternatif afin de projeter l'événement sur une plateforme médiatique adaptée à ses objectifs,
- Ménager une aire d'expression et de création en rapport avec mes préférences et compétences, ma formation et mes convictions personnelles, philosophiques et sociales.
- Créer des emplois permanents ou temporaires pour l'ensemble de l'équipe de création et de coordination ainsi qu'aux conseillers à la conception de l'événement.

Plan de communication

Le projet de cet événement en quadrologie est un manifeste en soi. Créé afin de donner aux jeunes fréquentant les groupes communautaires jeunesse ainsi qu'aux nouveaux comédiens une voix théâtrale, scénique et médiatique qui puisse être entendue du grand public, cet événement cherche à renforcer le sentiment d'appartenance des citoyens à leur quartier et à remettre à l'honneur l'esprit d'une fête spontanée.

En instaurant le système de tournée dans les quartiers participants, l'événement est susceptible de développer un intérêt chez les spectateurs pour ce qui se passe ailleurs dans la "cité" et de contribuer ainsi à favoriser les échanges entre les voisinages. Il est propres à permettre à chacun des participants de reconnaître les similarités avec ce qu'il perçoit de sa propre communauté et ainsi, de mieux en apprécier les différences.

Spontanéité du Moyen-Âge; utilisation des tréteaux à où ça s'applique, parvis d'églises et places des marchés; autant de façons de faire qui esquissent un regain d'intérêt vers d'antiques moyens de se produire en public et qui promouvoir le retour vers l'Agora, la place publique comme réponse possible à l'anonymat des grands centres urbains.

Par ailleurs, le souci d'instaurer une rampe médiatique d'envergure démontre l'importance qu'il y a à faire connaître au grand public la voix spontanée des jeunes de cet âge.

(extraits du document de présentation - rédaction 1998)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Psychanalyse de la création

ANZIEU, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre : essai psychanalytique sur le travail créateur*. Paris : Gallimard, 377 p.

ANZIEU, Didier et René Kaës (dir.publ.). 1974. *Psychanalyse du génie créateur*. Coll. "Inconscient et culture". Paris : Dunod, 253 p.

EHRENZWEIG, Anton. 1974. *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Paris : Gallimard, 366 p.

PASSERON, René. 1989. *Pour une philosophie de la création*. Coll. Esthétiques. Paris : Klincksieck, 251 p.

_____. 1982. *Création et répétition*. Coll. "Poïétique". Paris : Clancier-Guénaud, 206 p.

_____. 1981. *La création collective*. Coll. "Poïétique". Paris : Clancier-Guénaud, 259 p.

Création dramatique (processus de)

GRAVEL, Robert et J.-M. Lavergne. 1989. *Impro 2 : exercices et analyse*. Montréal : Leméac, 127 p.ill.

GRAVEL, Robert et J.-M. Lavergne. 1989. *Impro : réflexions et analyse*. Montréal : Leméac, 159 p.ill.

KNAPP, Alain. 1993. *A.K. Une école de la création théâtrale*. Paris : Actes Sud-papiers, Cahiers Théâtre Éducation, no.7. 209 p.

LECOQ, Jacques. 1997. *Le corps poétique*. Paris : Actes Sud-papiers, Cahiers Théâtre Éducation, 170 p.

ROY, Irène. 1993. *Le théâtre repère : du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval. Série Études. Québec : Nuit blanche, 95 p.

ROY, Lise. 1980. *La création collective vécue par des troupes de théâtre et des groupes populaires*. Sherbrooke : Presse étudiante du CEGEP de Sherbrooke, 167 p. ill.

Psychanalyse et sociologie

PARAZELLI, Michel. 2002. *La rue attractive; parcours et pratiques identitaires des jeunes de la rue*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 358 p.

_____. 2004. *L'imaginaire urbain et les jeunes; la ville comme espace d'expériences identitaires et créatrices*, collectif sous la direction de Pierre-W. Boudreault et Michel Parazelli. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 354 p.

THOM, R. 1991. « Saillance et prégnance », dans R. Kaës et D. Anzieu (dir.), *L'inconscient et la science*, Paris : Dunod, p.64-82.

WINNICOTT, D.W. 1975. *Jeu et réalité; l'espace potentiel*, traduit de l'anglais par Claude Monod et J.B. Pontalis. Paris : Gallimard, 218 p.

Anthropologie culturelle

ATTALI, Jacques. 2003. *L'Homme nomade*, Paris : Fayard, 482 p.

BOURDIEU, Pierre. 1979. *La distinction; critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 670 p.

CAMILLERI, Carmel, Joseph Kastarsztein, Edmond Marc Lipianski, Hanna Maleewska-Peyre, Isabelle Tabaoda-Leonetti et Ana Vasquez. 1990. *Stratégies identitaires*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Psychologie d'aujourd'hui, 232 p.

SAMI-ALI. 1974. *L'espace imaginaire*, coll. Connaissance de l'inconscient, Paris : Gallimard, 264 p.

MAFFESOLI, Michel. 1998. *La conquête du présent : pour une sociologie de la vie quotidienne*, Paris : Desclée de Brouwer, 227 p.

MENDEL, Gérard. 1999. *Le vouloir de création : autohistoire d'une œuvre* en collaboration avec Roger Dosse, coll. Monde en cours, La Tour d'Aigues (France) : Éditions de l'Aube, 156 p.

MENDEL, Gérard. 1998. *L'acte est une aventure : du sujet métaphysique au sujet de l'actepouvoir*, série psychanalyse et société, Paris : La Découverte, 571 p.

VINSONNEAU, Geneviève. 1997. *Culture et comportement*, coll. Psychologie, Paris : A.Collin, 191 p.

Urbanisme

BOULLIER, Dominique. 1999. *L'urbanité numérique : essai sur la troisième ville en 2100*, Paris : L'Harmattan, 183 p.

CLUZET, Alain. 2002. *Au bonheur des villes*, La Tour d'Aigues (France) : Éditions de l'Aube, 183 p.

PAQUOT, Thierry (dir.). 2001. *Le quotidien urbain : essai sur les temps des villes*, Paris : Découverte : Institut des villes, 191 p.

Ouvrages généraux

AKOUN, André et Pierre Ansart (dir.). 1999. *Dictionnaire de sociologie*, Paris : Éditions du Seuil, 587 p.

CORVIN, Michel, dir. 1995 [1991]. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris : Bordas, 2 vol. ill. 1894 p.

FERRÉOL, Gilles, dir. 1991. *Dictionnaire de sociologie*, coll. Psychologie, Paris : A.Collin, 300 p.

LÉVY, Jacques et Michel Lussault. 2003. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris : Belin, 1033 p.

PAVIS, Patrice. 1996 [1980]. *Dictionnaire du théâtre* Paris : Dunod, 447 p.

Philosophie

MARCUSE, Herbert. 1971 (c.1968). *L'homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, traduction de l'anglais de Monique Wittig et l'auteur, Paris : Éditions de Minuit, 281 p.

BAUDRILLARD, Jean. 1987. *L'autre par lui-même ; habilitation*, Paris : Galilée, 85 p.

DEBORD, Guy. 1967. *La société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel, 175 p.

LYOTARD, Jean-François. 1979. *Le post-moderne expliqué aux enfants*, Paris : Minuit, 125p.

TAYLOR, Charles. 1996. *Les sources du moi ; la formation de l'identité moderne*, coll. Seuil. Montréal et Paris : Boréal, 712 p.

Périodiques (articles)

Le sentiment d'appartenance / Chalas Y. — Informations sociales, no. 45, 1995, p.27-36.

Des récits et des lieux : le registre identitaire dans l'action urbaine / Lussault, M. — Annales de Géographie, no. 597, 1997, p.522-530.

Aspects de l'imaginaire spatial : identité ou fin des territoires ? / Sénécal, G. — Annales de Géographie, no. 563, nov. 1992, p.28-42.

Communautés locales et espace-monde : les processus identitaires de la post-modernité / Simard, M. — Géographie et Cultures, no.36, 2000, p.3-20.

Le processus in-group/out-group : le jeu des stéréotypes au profit du changement / Marie Drolet. — Intervention, no. 102, mars 1996, p.64-73.

Le théâtre de l'opprimé : stop, ce n'est pas magique...entretien avec Augusto Boal / Louis Cartier. — Jeu, no. 27, 1983, p.28-37.

Les cycles REPÈRE : de l'architecture au théâtre. entretien avec Jacques Lessard / Philippe Soldevilla — revue de théâtre JEU no.52, septembre 1989, p.31-38.

Quand les Espagnols réfléchissent à l'éthique, code de déontologie du metteur en scène, Association des metteurs en scène d'Espagne, traduction de Michel Vaïs — revue de théâtre JEU no.116, septembre 2005, p.187-194.

The Multigroup Ethnic Identity Measure : a new scale for use with diverse groups, / J.S. Phinney — Journal of adolescent research, APR 01 1992, v.7, n.2, p.156.

Entente collective

Théâtres Associés : Entente collective entre l'Union des Artistes et Théâtres Associés (T.A.I.) inc. metteurs en scène : 1^{er} Juillet 2005 au 30 juin 2008. Montréal : Union des Artistes, 74 p.

Mémoire et thèse

THÉROUX, Anne-Marie. 2004. *Tsuru, l'enfant et moi : le travail de l'inconscient dans la création et la réception d'un spectacle tout public*/ thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en études et pratiques des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 396 p. ill. en couleurs.

PARAZELLI, Michel, *Pratiques de socialisation marginalisée et espace urbain: le cas des jeunes de la rue à Montréal (1985-1995)*/ thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en études urbaines par Michel Parazelli, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2v. 562 p.

Document audio-visuel

LEPAGE, Robert. 1992. *Les plaques tectoniques*. Montréal: Cinéma libre, Vidéocassette VHS, 106 min, son, couleur.

Sites Internet

Centre de développement de l'Est de Montréal (CDEST)
www.cdest.qc.ca/historique.htm

Collectif Farine Orpheline Cherche Ailleurs Meilleur
www.farineorpheline.qc.ca